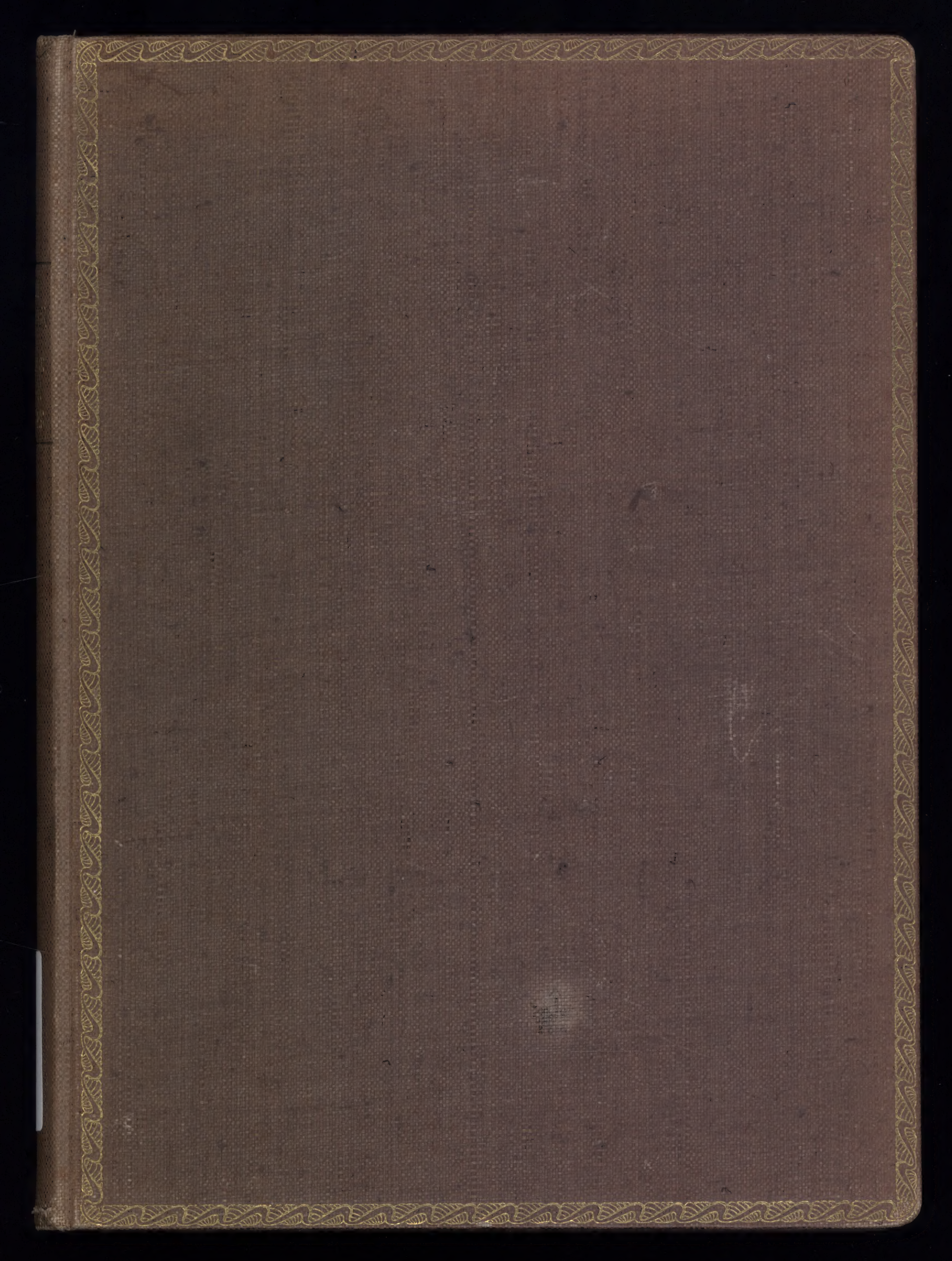






MISCELLANEEN

AUS DREI JAHRHUNDERTEN SPANISCHEN KUNSTLEBENS

ZWEITER BAND


W. Unger sc.

BEMALTE BÜSTE PHILIPP'S II.

Das Original in der Ambraser Sammlung zu Wien.

MISCELLANEEN

AUS DREI JAHRHUNDERTEN

SPANISCHEN KUNSTLEBENS

VON

CARL JUSTI

ZWEITER BAND

MIT SIEBENUNDSIEBZIG ABBILDUNGEN



BERLIN 1908

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS

DES ZWEITEN BANDES

XII

PHILIPP II ALS KUNSTFREUND

Vortrag gehalten zu Bonn am 19. December 1879 zum Besten der Ueberschwemmten in Murcia
(Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. 1880, und R. de Hinojosa, Estudios sobre Felipe II. Madrid 1887)

Die kleine Welt führt ihren Namen nicht umsonst, denn ja, unendlich wie die große, läßt sie auch ebenso mannigfache und selbst widerstreitende Auffassungen zu. Besonders die, denen durch Geburt oder Begabung auf dem Welttheater die ersten Rollen zugewiesen waren, zeigen oft gar verschiedene Gestalten und Gesichter, je nachdem man sie vom Parterre aus vor den Lichtern der großen Schaubühne sich bewegen sieht, oder im Tagesschein zwischen ihren vier Wänden. Wir haben einst mit klopfendem Herzen vor jenen Brettern gesessen, wo Don Philipp erschien, Schreckensbeschlüsse brütend gegen seine Völker und gegen sein eigenes Fleisch und Blut. Nationaler und religiöser Haß hatte aus ihm einen unheimlichen Despotentypus geschaffen, einen Antichrist der Humanität. Die Berichte derer, die mit ihm verkehrt haben, enthalten auch andere Züge. War auch er vielleicht als Mensch nicht schlechter und besser als seine Gegner? Freilich, wenn er ein Regent schien nach dem Geschmack und Herzen seiner Castilier, so ist er den Deutschen vom ersten Betreten unseres Bodens an eine ungewöhnlich antipathische Persönlichkeit gewesen: »wenig beliebt bei den Italienern, fand Soriano, mißfällig den Niederländern, aber widerwärtig den Deutschen«. Und den Engländern, darf man hinzusetzen, die ja Gelegenheit gehabt hatten, ihn besser als alle aus der Nähe sich anzusehn. Der Deutsche sieht bei seinen Fürsten gern Gleichheit des Empfindens, Leutseligkeit, Offenheit; der Spanier fordert vor allem Würde, jene verschlossene, apathische Gravität (*sosiego* genannt); und diese hatte der Sohn Karls V sich gründlich zu eigen gemacht, also daß nie, selbst in den erschütterndsten Krisen seines Lebens, ein Ausbruch des Affects ihn überraschte, nie andere als kalte und höchst allgemeine Worte über seine Lippen kamen. Und selbst diese sparte er gern, wo er sich der Feder bedienen konnte, mehr und mehr in völlige Unsichtbarkeit zurücktretend.

Indes es fehlt auch in Philipps II Bilde nicht an Zügen, die ihn uns menschlich näher zu rücken geeignet sind. Selbst dieser Friedensstörer Europa's, »der seine Völker regierte mit eiserner Rute«, den man nie von dem göttlichsten Rechte des Monarchen, der Gnade, Gebrauch machen sah (Morosini), dieser »Vater des Trugs« (Vendramin), der begeisterte Zeuge der schrecklichen Glaubensgerichte, selbst dieser »Dämon des Südens«

hatte in seinem Reiche einige wenig zugängliche Schlösser und in seinem Alcazar zu Madrid Gemächer, wo er sich in anderem Lichte zeigte. Die Quellen für die Geschichte des königlichen Bureaukraten, der die alte und neue Welt von dem Schreibtisch seiner Zelle am Fuß der schroffen Sierra aus lenkte, sind fast unübersehbar. Aber man kann hunderte von Depeschen eines Jahres durchblättern, die er selbst dictirte, oder in denen die geriebensten diplomatischen Aufpasser über die Bewegungen und Symptome seiner Politik Buch führten, ohne daß nur eine Zeile den Verdacht erweckte, daß dieses Jahr noch eine Reihe Daten ganz anderer Art enthielt, daß der König noch in einem anderen Staate waltete, mit mehr Neigung vielleicht als in der großen Politik, deren Netze er über die Welt ausgespannt hielt. Wohl aber vergeht kein Vierteljahr, ohne daß in jenen Briefschaften geklagt wird, wie Seine Majestät wieder unerwartet, in früher Morgenstunde, mit einigen Begleitern zu Pferd gestiegen sei, Toledo oder Madrid verlassen habe, um nach irgend einem Landsitze zu entweichen, wohin ihm, wie er sich seit 1565 förmlich ausbitten ließ, auch die Gesandten nicht folgen durften. Es war nicht bloß menschenscheuer Hang, was ihn vertrieb. Denn hier überließ er sich jenen Dingen, von denen die Diplomaten wenig zu sagen wissen und noch weniger sagen mögen; denn es sind »Kindereien«, die nicht vor die Ohren von Staatshäuptern und Staatskörpern gehören. Und doch sind die Ergebnisse dieser Stunden der Muße dauernder gewesen als manches, worüber damals die klügsten Leute von Europa Berge von Papier zusammengeschrieben haben. Wären alle Archive untergegangen, sie stehen da als Denksteine, offen vor aller Welt, und rufen die Frage hervor: Wer war der Mann, der solche Pläne ausgedacht hat?

Philipp und Tizian

Es ist im Jahre 1550, wo wir zum erstenmal dem damals 23jährigen Kronprinzen an der Seite eines Künstlers begegnen. In Augsburg, beim Reichstag, hatte der Nestor der venetianischen Maler, der 70jährige Tizian, seinen alten Gönner, Kaiser Karl, zum dritten- und letztenmal aufgesucht, um mit ihm ein großes Gemälde, die Glorie, zu beraten, das den bereits lebensmüden Herren zweier Welten nach dem Kloster Yuste begleiten und die Stelle bezeichnen sollte, wo sein Staub ruhte. Der Prinz hatte kurz vorher eine glänzende Tour durch Oberitalien gemacht und kam jetzt aus Flandern. Genua und Mailand — damals ein Hauptplatz in Europa für die Künste des Luxus — hatten ihm einen Empfang bereitet, wie er nur möglich war, wo Geschmack und Geldmittel, alte Praxis und Improvisationstalent so zusammen arbeiteten. Die Triumphbogen auf der Straße zur lombardischen Hauptstadt bildeten eine meilenlange Kette. Auf den Bällen hatte er sich als gewandter Tänzer die Anerkennung der Mailänder Damen verdient. Die üblichen fürstlichen Zerstreuungen der

Jagd, der Zechgelage und selbst die ritterlichen Uebungen der Cañas und Tourniere machten ihm nur mäßiges Vergnügen, dagegen stieg jetzt der Wunsch in ihm auf, in seinen düsteren, nach Art alter Zeiten ausgestatteten Palästen daheim sich ähnliche Gemächer zu schaffen, wie er sie in den gastlichen Häusern der Doria und Borromeo gesehen hatte.

Nachdem er Tizian gesessen hatte, verabredete er mit ihm einen Cyklus mythologischer Scenen für den Schmuck eines Cabinets *(camarin)*. Ihr Zusammentreffen war nur kurz, aber der Maler wurde bald überrascht durch ein Handschreiben, als Beweis, daß das angeknüpfte Verhältnis recht ernst gemeint war. Er ergriff die gebotene Hand lebhaft und beschloß des Prinzen Gunst zu pflegen. »Dieser Brief«, schreibt er, »hat mich zum Jüngling gemacht, und nun ist mir der Rest meines Lebens nur noch wert, weil ich es Ew. Hoheit widmen kann; ich habe nichts auf den Lippen als ‚der große Philipp, mein Herr'«. Er gab sich einige Mühe, seinen Geschmack zu treffen und alle Reize verführerischer Gestalten, Motive und Farben, die ihm zu Gebote standen, in diesen Bildern zu versammeln. Er ersinnt von freien Stücken neue Compositionen, wenn die Aufträge erledigt sind; er will den König überraschen, indem er nach jahrelanger Arbeit meldet, daß wieder ein Meisterwerk nahezu vollendet sei. Er hatte freilich auch oft die Dazwischenkunft des königlichen Ansehens nötig, um seine Pension, die ihm von den Fiscusbeamten in Mailand und Neapel unterschlagen zu werden pflegte, dann und wann ausgezahlt zu bekommen, und er legte Wert auf Dank in baar; »für Gold«, schreibt Vargas, »ist noch immer alles von ihm zu bekommen«. Ein Zoll an das hohe Alter, auf dem man nicht schadenfroh zu verweilen braucht, ebensowenig wie auf den Ergebenheitsphrasen seiner Briefe. Hat man ihm doch sogar die bekanntlich noch heute im spanischen Briefstil besonders an Damen übliche Formel *beso sus pies* als gesuchte Kriecherei ankreiden wollen!

Tizian malte damals den Prinzen, einmal in reicher Rüstung, ein andermal in weißseidener Hoftracht. Ein solches Bildnis war bestimmt als Hochzeitsgeschenk für seine Braut, Maria Tudor. Er besaß eine kleine aber wohlgebaute Figur und Eleganz des Benehmens; diese Eigenschaften hat Tizian in dem Bildnis zur Geltung gebracht. Wer sich eine Vorstellung von Philipps Erscheinung gebildet hat aus den Caricaturen, mit denen Geschichtleser glücklich gemacht zu werden pflegen, wird sich wundern, bei so scharfen Beobachtern wie den venetianischen Gesandten ein ganz anderes Bild zu finden. Seine Züge waren freilich, verglichen mit den groß- und scharfgeschnittenen des Vaters, weniger bedeutend, eher stumpf; aber aus den blauen Augen sprach gewinnende Freundlichkeit, und sein Wesen wird von allen als einnehmend geschildert[1]). Von diesem Zuge

[1]) SORANZO, Relaz. 1559: Gli accresce anco la grazia la forma del corpo, la presenza virile, gli atti e le parole misti di maestà e di dolcezza, e benchè sia piccolo di persona, è però così ben fatto, e con ogni parte del corpo così ben proporzionata e corrispondente al tutto, e veste con tanta pulitezza e con tanto giu-

sieht man freilich in dem Gemälde zu Madrid (Nr. 454) wenig: die Etikette gestattete nicht, des Königs Bild im Sonnenschein der Huld zu zeigen; der obligate *sosiego* hat einen schläfrigen, menschenverachtenden Zug hineingebracht, der, wie eine Dame bemerkte, zu dem hellen blonden Teint besonders übel stimmt. Und Tizian hatte ja einen scharfen, unwiderstehlichen Sinn für das Charakteristische.

Der alte Meister lieferte seinem Gönner also zuerst eine Reihe von »Fabeln«, meist erotischen Inhalts, teilweise nur neue Auflagen; denn diese Stücke waren gesucht; sie begegnen oft in Wiederholungen von seiner und von Schülerhand; und Rubens hat alle copirt. Andere aber sind für den König von Spanien hinzu erfunden worden. Zu jenen gehören die Danae, der Adonis, die Schöne mit dem Orgelspieler, die Europa. Zu den neuen die große Alpenlandschaft mit der Jagdstaffage und der schlafenden Antiope (im Louvre), die Venus bei der Toilette, die beiden Bäder der Diana in Bridgewater House, die figurenreichsten, bestcomponirten dieser Fabeln. Wie leuchten und glänzen die schlanken, beweglichen Formen der Nymphen über dem schäumenden Wasser, vor dem dunkeln Grün der Bäume, unter dem Schatten der Rusticabogen, mit den tiefblauen Bergen dahinter! Ungekünstelte, natürliche Anmut, eine seltene Gnade in jener Hochflut des manieristischen Phrasencultus, und eine Farbe, wie sie immer noch nur Tizian zu Gebote stand, das ist es, was diese Scenen adelt. Die Auswahl der Stoffe war allerdings noch auf jenen Philipp berechnet, der sich nicht versagen konnte, selbst während der Abwickelung wichtiger Geschäfte auf nächtliche Abenteuer auszugehen.

An die Fabeln schlossen sich in der Folge eine große Zahl religiöser Bilder — die Grablegung, das Gebet im Garten, der Zinsgroschen — ebenfalls zum Teil Wiederholungen, obwohl sehr veränderte. Als man in Venedig von der Gründung des Klosters von S. Lorenzo hörte, unternahm Tizian auf eigene Hand das Abendmahl, an dem er sechs Jahre lang gearbeitet haben will. Und auf Verlangen wiederholte er dann die schon in Venedig in den Crociferi stehende Marter des Schutzheiligen, ein grausiges Nachtstück in den verschiedenartigen Lichtern des Rosts, des Mondes, der Fackeln, des Himmelsglanzes zweier Engelboten.

Wie hohen Wert Philipp auf diese Sendungen aus der Lagunenstadt legte, geht aus seinen vielen eigenhändigen Schreiben hervor. Als der Adonis beim Auspacken mit einem Querbruch zum Vorschein kommt, schreibt er Vargas und Tizian aufgeregte Briefe, schärft ihnen persönliche Aufsicht bei der Verpackung ein. Er giebt bis ins einzelne den Weg an,

dizio, che non si può vedere alcuna cosa più perfetta. Aehnlich CAVALLO (1570), DE MULA, MOROSINI, CONTARINI (1593). TIEPOLO sagt: non gli da alcuna disgrazia quel poco di mento che spinge in fuora 1567). — Eine gute Vorstellung von Philipps Kopf, aus jüngeren Jahren, giebt die Radirung W. Ungers nach der Büste der Ambraser Sammlung. Der Kopf ist aus Silber, die (später hinzugefügte) Büste aus Thon.

den der Transport zu nehmen hat, und nie kommen ihm die Sachen rasch genug. »Je schneller Ihr sie mir schickt, desto mehr Vergnügen und Dienst werdet Ihr mir leisten.« Er wollte auch seines Künstlers Porträt haben; Tizian malte sich mit des Königs Bildnis in der Hand: nur dies könne ihm das Recht auf einen Platz in Philipps Cabinet gewähren. Als eine Grablegung auf dem Wege durch die Lombardei verloren geht, schreibt er überaus zornig. Noch als Achtziger hat Tizian ihn gemalt, aus der Phantasie, nach dem großen Seesiege, der mit der ersehnten Geburt des Prinzen Ferdinand zusammentraf. Der König tritt zwischen Säulen hervor, das Knäbchen auf dem Arme, in gehobener Stimmung und Bewegung; er hält den Erben gen Himmel, von dem ein Ruhmesgenius herabstürzt. Man liest die Worte: *Majora tibi*, »noch Größeres möge dir bestimmt sein«. Achtundzwanzig Jahre hat Tizian dem spanischen Hause gedient, sein letzter Brief an Philipp datirt aus seinem letzten Lebensjahre.

Und so verdanken wir dieser Verbindung eine eigentümliche Gruppe aus Tizians langer Laufbahn: die merkwürdige, beispiellose Reihe von Werken zum Teil des höchsten Greisenalters. Nur ihr kleinstes Interesse liegt darin, daß sie den Einfluß des Alters und dessen innere Wandlungen im Bilden und Machen eines Künstlers von ungewöhnlicher Lebenskraft nach den verschiedensten Richtungen hin aufdecken. Vergleicht man freilich diese Grablegung, diesen Zinsgroschen u. a. mit den früheren, in tiefempfundenen Interpretationen unerreichten Juwelen dieses Titels, wie grobkörnig, larmoyant, geschwätzig können sie uns vorkommen! Aber wenn die lockere Zeichnung, die wüste, fleckige Pinselführung, zögernd abzuschließen, an die unvermeidliche Abstumpfung der Sinne mahnt: die Glut des Farbentones, statt der früheren feinberechneten Harmonien, die wundersamen Lichter, hier in düsteren Notturnos, dort in strahlenden Glorien, zeigen sie nicht, wie er auch jetzt noch nach neuen, erst von der Zukunft völlig zu hebenden Geheimnissen des Malerischen schürfte? Selbst diese Abendröte des großen Mannes hat hingereicht, ganzen Generationen spanischer Maler eifrig studirte Vorbilder, eigenen Stil, neues Leben zu geben.

Philipp II zu Hause

Als Philipp den Thron bestiegen hatte und nach der bald darauf beschlossenen Verlegung der Residenz von Toledo nach Madrid das dortige Schloß nach seinem Geschmack einrichtete, schuf er sich eine Anzahl Räume, die ihm jederzeit die Bequemlichkeit boten, der Langeweile der offiziellen Welt zu entgehen und sich eine humane Mußestunde zu gönnen. Sein Lieblingsaufenthalt waren die oberen Gemächer der Westseite, nach dem Park zu. Aus der »Galerie des Westens« trat man in einen halbkreisförmigen Erkersaal, dessen geschnitzte und vergoldete Nußbaumschränke die Entwürfe seiner großen Bauten enthielten, samt den darüber gepflogenen Beratungen. Diese Räume waren decorirt in dem damals beliebten Fresco-

und Groteskenstil, von Italienern und von dem in dieser sonst in Spanien wenig geübten Technik hervorragenden Becerra. Hier waren gesammelt die Pläne und Ansichten aller Schlösser, Klöster, Wegebauten des Reiches, nebst den Prospecten kirchlicher und weltlicher Ceremonien und Festlichkeiten (die Autodafés eingeschlossen), in denen der wichtigste (aufregendste und kostspieligste) Inhalt des Lebens eines Spaniers von Stande bestand. An diese Galerie schloß sich der große Südthurm *(la Torre dorada)*, mit dem Saal der Bibliothek, darin bequem catalogisirt, italienische, castilische und französische Literatur, die wissenschaftlichen Werke über Künste und Altertümer, Geographie und Astronomie. Von ihm stieg man in den obersten Thurm- und Aussichtssaal. Dort beherrschte der Blick nach der einen Seite der Stadt Madrid, nach der anderen die Baumgruppen und Weiher des dicht unter dem Schloß sich ausbreitenden Parks, der Casa del Campo, hinüberschweifend zum fernen Escorial und der bald tiefblauen, bald weißschimmernden Kette der Sierra de Guadarrama.

Hier war es, wo er täglich zu bestimmten Stunden seine Baumeister sah, Pläne besichtigte und studirte. Denn er verstand etwas von Architectur; bei den vielen Bauten, die unter ihm und durch ihn entstanden sind, bekümmerte er sich um alles Einzelne und machte oft seine Aenderungen *come un Vitruvio.* S. Trinidad in Madrid soll er selbst entworfen haben. Auch eine Akademie der bürgerlichen und militärischen Baukunst stiftete er in Madrid (1582). Er war natürlich ein Bewunderer der römischen Architectur, und als er auszog, Portugal in Besitz zu nehmen, nahm er sich Zeit, fünfzehn Tage in Merida zu verweilen, um die Reste dieser größten Ruinenstadt der Halbinsel in seiner gründlichen Weise mit Herrera durchzunehmen. Noch jetzt findet man in der Bibliothek von S. Lorenzo alle die von ihm gesammelten großen Kupferwerke der Lafreri, Rossi, Cock, welche die »Magnificenz« der römischen Werke Europa zugänglich machten.

Hier pflegte er sich auch mit Malen zu ergötzen, und diese seine Leistungen, Figuren, so wird erzählt, ließ er wohl verkaufen, um mit dem Erlös aus seiner Hände Arbeit Almosen zu spenden: *questa elemosina è fatta dalle mie mani!*

Er sorgte auch dafür, daß seine Städte sauber und splendid aussahen. Wie er in seinen Zimmern keine Spinnweben an der Wand und keine Flecken auf dem Fußboden vertrug, so lehrte er auch, sagt Sigüenza, seinem Reiche zuerst Anstand und Reinlichkeit. Noch zwei Jahre vor seinem Tode schreibt er dem Corregidor von Toledo: er habe sich im Sommer von dem unfertigen Zustande des Hauptplatzes Zocodover überzeugt; die Art, wie er jetzt dastehe, beleidige das Auge. Fortan dürfe niemand mehr dort bauen, ohne sich streng dem Programm seines Baumeisters anzuschließen; weigern sich die Hauseigentümer, so werden die Häuser expropriirt zu Gunsten Baulustiger. »Dies ist der Vernunft und Gerechtigkeit gemäß, weil es die Schönheit einer so bedeutenden und vornehmen Stadt gilt.«

Antonis Mor und die Bildnisgalerie

Bei den Regenten aus dem Hause Burgund war die Anstellung von Malern als Hofbeamten und der vertrauliche Verkehr mit ihnen seit den Tagen Philipps des Guten und Jan van Eycks bis auf den armen letzten Karl II herkömmlich. In dem ans Schloß zu Madrid stoßenden Schatzhause befanden sich die Ateliers der Hofmaler, und ein hölzerner geheimer Gang, zu dem allein die Majestät den Schlüssel hatte, verband sie mit den königlichen Gemächern. Da pflegte Philipp unangekündigt einzutreten, um seinen Malern bei der Arbeit zuzusehen, wobei diese dann keinerlei Umstände machen durften. Er war wahrscheinlich froh, »die Muskeln des Gesichts einmal in ihre natürliche Lage fahren zu lassen«.

Keinen von ihnen hat er ins Herz geschlossen wie den Holländer Mor, den ersten niederländischen Bildnismaler seiner Zeit und einen der zuverlässigsten und objectivsten aller Zeiten. Mor ist dreimal in Spanien gewesen, aber obwohl nie lange, hat er doch Zeit gehabt, sehr viele ausgezeichnete Bildnisse zurückzulassen, denn die Künstler jener Tage besaßen noch das Geheimnis, Ausführlichkeit und Fruchtbarkeit zu verbinden. Jene drei Reisen hatte er gemacht, um die drei ersten Gemahlinnen Philipps zu malen: Marie von Portugal, Marie von England und Isabella von Valois. In sechzehn Jahren hatte der Hof in den weiten Reichen keinen ausfindig gemacht, der es mit Mor als Maler königlicher Bräute aufnehmen konnte. Von nun an aber wollte ihn der König ganz bei sich behalten. Mor wußte sich am Hofe zu benehmen, er traf auch ganz den dort vom Caballero verlangten Ton, *tono grave y magestuoso.* Oft kam der König, wenn er vor der Staffelei stand, ins Atelier geschlichen, stellte sich hinter ihn und klopfte ihm auf die Schulter, welche Begrüßung Mor dann wohl in scherzhafter Rüge der Störung, durch einen Schlag mit dem Malerstocke erwiderte. Obwohl nun der Kaiser noch mit seinen vlämischen Hausgenossen in alter Weise auf familiärem Fuße verkehrt hatte, so war dies doch bei dem Sohne ungewöhnlich, also daß des Ausländers Gunst Neid und Verdacht erweckte. Ein Edelmann warnte ihn vor dem heiligen Uffiz, das auf ihn aufmerksam gemacht worden sei, er habe, hieß es, Seine Majestät behext. Mor fand den Vorwand für ein Urlaubsgesuch und eilte nach Utrecht zurück; er kam trotz wiederholter Erinnerungen nicht wieder. Alba, der ihn gerne für sich behalten wollte, soll die Briefe des Königs unterschlagen haben.

Philipp mußte sich bequemen, einen Ersatz zu suchen und fand ihn in einem Portugiesen, Alonso Sanchez Coello, der sich ganz nach Mor gebildet hatte. Dieser bezog nun mit seiner Familie die an den Palast stoßende Casa del Tesoro, die Ateliervisiten nahmen wieder ihren Verlauf; Don Carlos und Doña Isabel wurden die Kinder des »vielgeliebten Sohnes Alonso« als Gespielen angewiesen. In den Malerkreisen Madrids erzählte

man sich später, Don Alonso sei eine so angesehene Person am Hofe geworden, daß Prälaten und Granden bei ihm wie bei einem *privado* antichambrirt hätten.

Seine Bildnisse vervollständigen die Reihe, die Tizian begonnen und Mor fortgesetzt hatte. Bis zum Jahre 1608 war eine Anzahl von fünfundvierzig Stücken dieser unvergleichlichen Porträtgalerie des Hofes und der Zeit beisammen im großen Saale des Jagdschlosses Pardo bei Madrid, nach Argote de Molina dem majestätischsten, reichsten, das der König besaß. Es waren die Meisterwerke der ersten Porträtisten des Jahrhunderts von drei Nationen. »Ich habe sie oft gesehen«, schreibt Vincenz Carducho, »und noch immer, wenn ich an sie denke, wird mir wehe, nicht blos weil die Bildnisse so großer Leute vernichtet wurden, (durch den Brand in jenem Jahre, wo die Antiope Tizians gerettet ward). Sie waren ja von der Hand der größten, die je Bildnisse gemalt haben.«

Wahrscheinlich sind indes verschiedene gerettet worden, wenigstens sehen einige Exemplare, die jetzt im Museum des Prado aufgestellt sind, nicht aus wie Wiederholungen. Hier sind wohl die feinsten Bildnisse Mors; sie geben uns den Maßstab für sein Können. Mor hatte die Mehrzahl geliefert, fünfzehn; elf waren von dem Maler aus Cadore, neun von Sanchez Coello. Die Aufstellung weist auf die Zeit der Königin Isabella von Valois.

In der Mitte der Hauptwand sah man den Kaiser, die Kaiserin und ihren Sohn, alle drei von der Hand Tizians; es folgten rechts Karls Schwester Eleonore, Gemahlin Franz' I, und die portugiesischen Verwandten mit der andern Schwester Catharina; links die österreichischen, die dritte Schwester Maria von Ungarn und die Söhne und Töchter Kaiser Ferdinands, Maximilian II an der Spitze. Dann kamen Damen und Cavaliere des Hofes, die erstern zum teil Engländerinnen, vielleicht auch wegen ihrer Schönheit aufgenommen, die anderen, unter denen außer Alba, Ruy Gomez, mehrere in der Geschichte wenig bekannte Namen vorkommen, wohl aus besonderer persönlicher Zuneigung zugelassen; Reichsfürsten endlich, meist Verwandte, aber auch Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen.

Die schönste und angesehenste unter den Damen des Hofes war die Herzogin von Feria, Jane, Tochter des Sir William Dormer (* 1538, † 1612), einst Spielgenossin Edwards VI und unzertrennliche Freundin der Maria Tudor. Im Jahre 1558 vermählte sie sich mit dem im Gefolge Philipps II nach London gekommenen Grafen, später Herzog von Feria. Sie war eine Blondine von hoher Gestalt, anmutigem, lebhaftem Wesen und die eifrigste Schirmerin der englischen Katholiken, Correspondentin von vier Päpsten.

In der Mitte aber, dem Bildnis des Kaisers gegenüber, sah man eine Gruppe, die für den Historiker wohl die merkwürdigste gewesen wäre, nämlich nebeneinander Mor, Don Juan von Oesterreich, Don Carlos, Isabella



Alexander Farnese. Von Anton Mor

von Valois. Endlich noch die dem König besonders lieben Erzherzöge Rudolph und Ernst, und Tizian[1]).

Wie gut die Künstler bei Hofe standen, zeigt die Geschichte der Malerin aus Cremona, Sofonisbe Anguisciola. Auch von ihr war ein Bildnis im Pardo: die Königin Isabella, deren Hofdame sie war. Diese Französin, die einzige seiner Gemahlinnen, die Philipp wirklich geliebt haben soll, brachte zuweilen einen freieren, heiteren Zug ins Hofleben. An ihrem Hochzeitsabend, als der König befohlen hatte, die Gagliarda zu tanzen, und niemand so kühn war anzufangen, trat Ferrante Gonzaga hervor, holte sich die Cremoneserin und eröffnete mit ihr den Tanz[2]).

Merkwürdig ist, daß hier Maria von England fehlt; ihr Bildnis, von Mor in England gemalt, zeigt ihn auf seiner Höhe als Charakteristiker. Es ist ein kaltes, eigenwilliges Tudorgesicht, diese rötlichblonde Dame mit der breiten Stirn, den dünnen Lippen und starken Kiefern. Welches Deficit von Grazie in der Haltung, im Anfassen der Rose, des Geschenks ihres Bräutigams! Die Rose war nie so deplacirt. Und doch wie fesselnd ist dieses Bild eines durch Vererbung und Schicksale gehärteten Charakters, von einem auch bei Männern seltenen Grade persönlichen Muts und rücksichtsloser Entschlossenheit.

Mor verstand es, was wenigen gelang, unter dem reichen und schweren Aufbau der gestickten Kleider, Spitzenkragen, Arm- und Halsbänder, Kreuze von Perlen und Edelsteinen die lebendige Gestalt, die Beweglichkeit der Glieder und ihre natürliche Grazie zu erhalten. Nicht nur den conventionellen Anstand wußte er zu treffen, er malte auch Temperament, Charakter und das individuelle Leben der Züge.

Da sieht man Johanna, die Schwester Philipps, frühzeitig Witwe des Prinzen Johann von Brasilien, eine Frau von starken und strengen Zügen, der ihr Bruder den Vorsitz im Staatsrat anvertraute. Sie steht, ganz in Schwarz, neben einem hohen, steifen Sessel, auf dessen Lehne die feste Hand ruht; vielleicht giebt sie Audienz. Man sieht ihr an: was sie spricht, ist bis auf die leiseste Wendung genau was Diplomatie und Etikette vorschreiben. Es sind Personen, denen das Ceremoniell, die Repräsentation, die Verschlossenheit keine Mühe und Langeweile kosten, sie sind ihr Lebenselement. Aber diese Menschen, die nur abgemessene Worte sprechen und nur vorgeschriebene Stellungen annehmen, im Leben undurchdringlich, in Mors Bildern scheinen sie Rede zu stehen, wir glauben die Empfindungen und Gedanken zu lesen, die hinter ihren Stirnen hausen. Und auch die Carnation, sein kühler, zarter, silbergrauer, ins Violett spielender Ton von

[1]) ARGOTE DE MOLINA, Libro de la monteria. Sevilla 1582. F. 20.

[2]) La Sera del Sponsalitio havendo detto S. Mtà. che si ballasse alla gagliarda, nè essendovi alcuno che desse principio, il Sr. Ferrante Gonzaga fù il primo, ch'incominciò, quale andò a prendere *quella Cremonese, che dippinge*, ch'è venuta à star con la Regina, et fece la via a molti altri, che ballarono dopoi. GIROL. NERLI an den Herzog von Mantua 8. Februar 1560.



Jane Dormer, Herzogin von Feria. Von Anton Mor

schwachem graphitartigen Metallglanz paßt zu diesen bleichen, in Convention eingeschnürten Prinzessinnen.

Im September 1560 wurde noch einmal und zum letztenmal im alten Maurenschloß der Gothenstadt Toledo ein Hoffest gefeiert, im Patio des Alcazar. Hier, wo viele von den Ersten des niederländischen, spanischen und italienischen Adels beisammen waren, zogen am meisten die Blicke auf sich drei jugendliche Prinzen, auf die alle große Hoffnungen gebaut wurden. Es waren ein natürlicher Sohn und zwei Enkel des alten Kaisers. Zwei gehörten zu den blendendsten ritterlichen Gestalten des Jahrhunderts: der Sohn der Margaretha von Parma, der natürlichen Tochter

Karls, Alexander Farnese, und Don Johann von Oesterreich. Der dritte war Don Carlos. Mit Hilfe der Bildnisse Mors und Coello's könnte man sich noch heute ihre Erscheinung an diesem Feste, das unser venetianischer Gewährsmann wunderbar gelungen nennt, vergegenwärtigen. In der Galerie zu Parma ist noch ein Bildnis Alexanders, in der koketten spanischen Tracht, getragen mit der anspruchlosen Grazie des feingebauten, bleichen Knaben. Mit ihm wetteifert die schlanke, vollkommen ebenmäßige, ungleich kräftigere Figur und das schöne, Thatendurst atmende, offene Antlitz des Bastards, seinen echtbürtigen Bruder in Schatten stellend[1]. »Don Giovanni«, sagt Tiepolo, »so jung er war, focht mit Grazie und Gewandtheit; aber Alexander Farnese trug den Preis davon, er zerbrach alle drei Piken.« Daneben stand der Erbe der Monarchie, der wenig Lust hatte an Tournier und Tanz, eine unedle Erscheinung, verwachsen, blaß, verdrossen, von Leidenschaften verzehrt, leiblich krank und geistig zerrissen (Museo del Prado 1032).

Der Escorial

Während alledem war es ein Unternehmen, um das des Königs Gedanken fast während der ganzen vierzigjährigen Zeit seiner Regierung sich bewegten, das er der Nachwelt als dauerndes Denkmal seiner eigentümlichen Sinnesweise hinterlassen hat, — bei dem alles, was er von Schwärmerei und zähem Eigenwillen, Hochsinn und Beschränktheit, Prachtliebe und herber Strenge besaß, zusammenwirkte, ein Werk, über das die Stimmen in Staunen und Verwerfung ebenso geteilt gewesen sind, wie über seinen Urheber.

Von dem in seiner Art einzigen Bau des Escorial ist es nicht leicht eine Charakteristik zu geben. Wie er zugleich Kirche, Palast, Kloster und Mausoleum ist, Bibliothek, Gemäldesammlung und Reliquienschrein in sich schließt: so sind auch verschiedene Antriebe bei seiner Entstehung zusammengetroffen. Der erste Keim des Planes war ein Gelöbnis, das der König einst bei der Belagerung von St. Quentin gethan hatte, am 10. August 1557, dem Tage des hl. Laurentius, zugleich als eine Art Genugthuung und Gewissensberuhigung. Er hatte befohlen, ein Kloster dieses Heiligen zu zerstören, weil es einen für den Sturm wichtigen Punkt einnahm. Diese Notiz steht in dem Tagebuch des Oberbauführers. Für ein förmliches kirchliches Gelübde spricht eine venetianische Depesche und ein anonymes an den König gerichtetes Document[2]. Dem hl. Laurentius,

---

[1] V. CARDERERA, Iconografia española. II, tav. 79. — Depesche Paul Tiepolo's vom 11. September 1560. Ein schönes Bildnis des Don Juan d'Austria sah ich in dem Jagdschloß Rio Frio bei San Ildefonso.

[2] In der Depesche des Venetianers GIO. SORANZO vom 27. April 1562: una chiesa et monasterio, che sua Mtà. fà fabricar, et fondar da nouo ... dedicata à *san* LORENZO DELLA UITTORIA, che così uuol, che sia nominata, per satisfattion del *uoto*

einem Soldaten und Märtyrer spanischer Abkunft, wollte er also daheim ein neues Kloster verehren, zugleich als Dank für den Sieg und als weltkundiges Zeugnis der Ergebenheit des katholischen Königs gegen die Kirche. Daher heißt der Bau schon vor der Grundsteinlegung San Lorenzo de la Vitoria[1]).

Als im Jahre darauf der alte Kaiser starb, der ihm die Sorge für sein und der Kaiserin Grabmal anbefohlen hatte, verband sich die Idee einer Familiengruft mit jenem Urplan. Der als die erhabenste That seit Menschengedenken angestaunte Entschluß Karls V, freiwillig vom Thron herabzusteigen und in einem Kloster sein Leben zu beschließen, hatte in Philipps religiöser Phantasie tiefen Eindruck hinterlassen: er nahm sich vor, in das neue Hieronymitenkloster einen Palast, eine ländliche Residenz einzuschalten, die aber durch Strenge des Stils mit dem Kloster harmoniren sollte. Er liebte die Einsamkeit und haßte die großen Städte, er entzog sich gern dem Hofe und seinen Couren, den Audienzen, Ratsversammlungen und Festen. Sein Lieblingsaufenthalt in der heiligen Woche war bisher das Kloster Guisando, von dem aus er die ersten Ausflüge nach dem Orte der neuen Anlage machte.

Alle diese Impulse haben im Grunde nur der Leidenschaft fürstlicher Baulust gedient. Dem Triebe, alle künstlerischen Kräfte der Länder, die ihm gehorchten oder für Gold zu bekommen waren, für seine Ideen heranzuziehen, zu erproben, auszubeuten. In einem gewaltigen Bau seiner Erfindung gedachte er die Hauptthemen der großen Architectur zu einem Ganzen zu verketten, dieses mit Schätzen der Kunst, Wissenschaft und Devotion auszustatten, und damit, ein neuer Salomo, der Monarchie, der er das spanische Gepräge aufgedrückt (wie wir sagen würden) das Symbol, das repräsentative Monument zu geben, entsprechend ihrem religiös-politischen Charakter, ihrer weltumspannenden Größe.

Er hatte das Glück, zwei Männer zu finden, die, im Auslande gebildet, als Baumeister auf der Höhe ihrer Zeit, für die Ausführung seiner Ideen wie vorherbestimmt schienen.

Juan Bautista de Toledo war im Dienste des baulustigen Vicekönigs von Neapel, Don Pedro de Toledo, an dessen großartigen Unter-

---

fatto da lei nella giornata di San Quintin. Der officielle Name lautet: El sitio de San Lorenzo el Real.

[1]) La ocasion y primer motibo que tuvo el Rey don Felipe 2. deste nombre pã haçer este monasterio de San Lorençio fue que estando sobre san quintin, por la parte que se avia de batir la muralla estava vn monasterio de Frayles de San Lorençio y mando salir los Frayles y sacar el sachramento y toda la ropa y acabado esto fue batido el muro y monasterio, y entrada la çiudad y aun si ubo la vitoria de el Rey Franco de Françia y por aber destruydo este monasterio dicho prometio de haçer otro en españa y con este fundamento se començo este de san Lorençio que esta açerca a de la villa del Escurial Jurisdiçion que era de Segovia. (Efemerides de mano de Fray Antonio de Villagastin, alias F. Anton Moreno Prefecto de la Fabrica de Sanct Laurentius el Real y su Alcaide y de sus Fortaleças y Palacios.)

nehmungen beteiligt gewesen. Als Director der königlichen Werke hatte er dem Bau des (alten) königlichen Palastes, der S. Jacobskirche, der Toledostraße vorgestanden; auch bei S. Peter in Rom war er beschäftigt gewesen. Das waren seine Vorstudien zum Escorial. Von Gent her berief ihn Philipp 1559 nach Madrid. Nur vier Jahre hat er dem Bau vorgestanden: sein Tod erregte Bestürzung; aber man fand bald in seinem Baugehilfen Juan de Herrera einen ebenbürtigen Nachfolger. Dieser, ein Asturier, hatte in Brüssel die Baukunst gelernt, die italienischen Feldzüge mitgemacht und als Offizier der kaiserlichen Leibwache Karl V nach dem Kloster begleitet, er blieb bis zuletzt an dessen Seite. Er war ein Gelehrter und Mathematiker — in einem Briefe sucht er die Werke des Kopernikus —, ein Mann von strengem Pflichtgefühl, stolzem Bewußtsein seines Wertes und reinem Charakter. Bis 1577 leitete er den Bau ohne Titel und mit nur 250 Ducaten Gehalt. Philipp, der an Fremde zuweilen das Gold verschwenderisch weggab, vergaß manchmal, seine nächsten und besten Diener zu belohnen. Herrera vermochte lange sein Interesse zu vergessen, dann aber forderte er, was er geopfert, als sein Recht, er nannte den König ins Gesicht seinen Schuldner. Er wurde dessen rechte Hand in Bausachen. Er hat das Schloß von Aranjuez, die Südseite des Alcazars von Toledo, die Börse von Sevilla und die Kathedrale von Valladolid gebaut, die ein Fragment blieb. Durch ihn erhielt alles was unter dieser Regierung geschaffen wurde, ein scharfes, auf den ersten Blick erkennbares Gepräge.

Es ist der Stil der gelehrten Baumeister Norditaliens, dem auch dort gehuldigt wurde. Ein Stil, der nur durch die Verhältnisse wirken will und das Ornament auf das nüchternste Maß, nach römischer Schablone herabsetzt. Man hielt ihn für eine Rückkehr zur »Reinheit der Antike«; aber er verdankte seine Verbreitung mehr dem Umschlag des Geschmacks nach der malerisch überreichen Ornamentik der Renaissance. Und daß sein Verdienst negativer Art war, bezeichnet der Ausdruck *desornamentado*. Für die phantasievolle Kunst des XV. Jahrhunderts, unter spanischem Himmel aus gothischen und maurischen Elementen erwachsen, war man blind geworden: diese Baumeister waren Pedanten, die nur für das steife Latein ihrer Vitruv und Vignola ein Ohr hatten. So scheint am Escorial eigentlich wenig mehr spanisch als der Stein; gleichwohl hört man heute noch seinen Stil *eminentemente español* nennen, während man freilich für die spanische Abteilung der Weltausstellung von 1878 den Alhambrastil erkor.

Man wählte also die dorische Ordnung, »weil sie, durch Kraft und Adel sich eignet für das Starke, und deshalb schon von den Alten dem Mars, dem Jupiter und Herkules geweiht war, so wie hier dem Ritter Christi«. Aber diese edle Dorik ist wohl nirgends so herbe und kahl aufgetreten im Innern und Aeußern, wie im Herrerastil. Zum Teil trug die Schuld wohl die Eile, die man hatte, und das widerstrebendste aller Materiale,

der Granit *(berroqueña)*, vielleicht auch die Praxis des Baumeisters in den zahlreichen Festungsarbeiten, mit denen Philipp seine Küsten in der alten und neuen Welt garnirte.

Tritt man vor den Riesenbau, so hat man nur die weißlichgrauen Mauern eines colossalen Vierecks vor sich, mit vielen Reihen kleiner, schmuckloser Fensteröffnungen und vier Eckthürmen mit spitzen Helmnadeln, auch diese mit ebensolchen Fensterreihen besetzt. Es ist der alte Plan der großen Schlösser, des Pardo, des Alcazar von Madrid. Dieses starre, wuchtige Viereck umspannt Kirche und Kloster, die es gleichsam in seinen hohen Mauern gefangen hält; der Bau ist orientalisch zugeschlossen nach außen, burgartig, nichts aussprechend noch andeutend, sein ganzes Leben nach Innen gekehrt.

Nur die majestätische, freilich auch in Cinquecentomanier plattgedrückte, der Tiefe und des Helldunkels entbehrende Fassade, mit ihren drei wohldisponirten Thordecorationen in zwei Ordnungen, kündigt an, daß wir Großes zu erwarten haben. Der Heilige ragt oben, den vergoldeten Rost in der Hand. Sie führt in ein weites Atrium, den Hof der Könige, in dessen Grunde die Kirchenfassade aufsteigt, mit ihren sechs Statuen althebräischer gekrönter Tempelbauer, von Monegro. Dieser Vorhof könnte von bedeutender Wirkung sein, wenn er sich statt seiner öden Festungsmauern in Arkaden öffnete. So war es der Fall bei dem Hospital des Cardinals Tavera in Toledo, gebaut 1541 von Bustamante, das Philipp wahrscheinlich Anregungen gegeben hat. Die Kirche war nach dem (ursprünglichen) Muster von S. Peter in Form eines griechischen Kreuzes entworfen, mit 315 Fuß hoher Kuppel, zwei Thürmen an der Westseite, aber viereckigen Tribünen. Die Besorgnis, die Kuppelpfeiler zu sehr zu belasten, hat leider während des Baues zu einer den Gesammteindruck beeinträchtigenden Verkürzung der Trommel geführt; aber der Gedanke dieses die ganze Gebäudemasse beherrschenden Tempels war grandios. Im Chor, zu beiden Seiten des Altars zwischen Säulen sieht man die Statuen des Kaisers und seiner Gemahlin, Philipps mit seinen drei Königinnen und Don Carlos, von vergoldeter Bronze. Sie knien hier über ihrem »Pantheon«, einem unterirdischen Kuppelbau, ausgelegt mit kostbarem Marmor, das erst der Enkel vollendet hat. Neben der Kirche der gewaltige Kreuzgang, 140 Fuß im Geviert; hinter ihr, in der Mittelaxe, weit über das große Viereck hinausragend, der königliche Palast. Zu den Seiten jenes Atriums und der Kirche ein Labyrinth von kleineren Höfen oder Kreuzgängen, umgeben von Capellen, Prachtsälen, Zellen. Der gitterartige Grundriß sollte angeblich den Rost des heiligen Laurentius vorstellen, seine Handhabe war die königliche Residenz. Die Länge des Ganzen beträgt 740, die Breite 580 Fuß. Steht man in einem dieser Teile, z. B. in der Kirche, deren Besichtigung allein ein Tagewerk ist, so erinnert man sich mit Staunen, daß man blos im Bruchstück eines Gebäudes sich befindet. Nur von der Höhe des Gebirges aus kann man sich von dem Gefüge des

Ganzen eine Anschauung verschaffen. Da wird man kaum bestreiten, daß der Gedanke kühn war, der Plan meisterhaft durchdacht, die Verhältnisse, die Gruppirung des Kleinen um das Große, des Ganzen um die Kirche tadellos berechnet. Die Ausführung war es, die den Entwurf um seine Wirkung brachte, und diese tritt hier zurück.

Doch wenn schon eine Wanderung durch die Schöpfung Philipps zu den Prüfungen des Kunstpilgers zählt, so wird der Verfasser nicht so verwegen sein, dem Leser eine Beschreibung zuzumuten, nach dem Vorbild der Folianten der De los Santos, Ximenes u. a. Dagegen gehört die Geschichte des Baues, wie sie der Prior Sigüenza aufgezeichnet hat, neuerdings durch Veröffentlichung des Tagebuchs des Fray Juan vervollständigt, zu den eigentümlichsten Episoden spanischer Kunstgeschichte.

Drei volle Jahre hat man nach einem passenden Platze gesucht; Steinhauermeister, Naturkundige, Baukünstler zogen in Castilien umher. Man entschied sich für eine Stelle im sogenannten Real des Manzanares, hart an der Grenze Neu-Castiliens, einer Stätte früherer Eisenhammer. Der Name Escorial wird von Schlackenlagern abgeleitet. Der Ort, 2700 Fuß über dem Meeresspiegel, acht Meilen von Madrid, dicht am Fuße des Gebirges, war weder durch Annehmlichkeit der Lage noch durch irgend eine Weihe der *Historia sacra* und *profana* empfohlen, wohl aber erfüllte er drei unentbehrliche Erfordernisse: Wasserreichtum, Steinbrüche und gesunde Luft.

Nachdem der König im Jahre 1561 seinen Plan dem Generalcapitel des Hieronymitenordens eröffnet hatte, erschien er am 28. März des folgenden Jahres, den Beginn der Arbeiten anzuordnen. Kalköfen wurden erbaut und der Platz abgesteckt. Am 23. April 1563 wurde der Grundstein des Klosters, am 20. August der der Kirche gelegt, dieser vom Bauherrn selbst. 1581 stand das Kreuz auf der Nadel der Kuppel.

Als sich die Baucolonie an der Stätte der alten Eisenwerke einnistete, war dort für nichts gesorgt. Der Ort war armselig, weder Kamine noch Fenster waren zu finden; aber der König hatte nun keinen Tag Geduld mehr; wenn er, mit vier, fünf Cavalieren kam, wohnte er beim Pfarrer; die Mönche bei den Bauern. In dem Raume, wo Messe gelesen wurde, war das Altarbild ein mit Kohle an die Wand gemaltes Crucifix, der Baldachin ein Bettlaken. Seine Majestät saß auf einem dreibeinigen Naturstuhl, geschnitzt aus einem Baumstumpf, um den man ein durchlöchertes französisches Tuch spannte. Er nahm, als er einmal zu spät kam, ohne Umstände auf der Bank neben einem Bauer Platz. Erst 1571 konnte der Gottesdienst in der vorläufigen Capelle (jetzt *Iglesia vieja*) beginnen.

Die mächtige Arbeiterbande bestand meist aus Leuten der Berge, Basken und Navarresen, die nicht leicht zu behandeln waren. Als der Alcalde 1577 einen von ihnen eingesteckt hatte und mit der Strafe des Esels und der Peitsche bedrohte, bewachten sie nachts das Gefängnis und rückten morgens unter Trommelschlag, mit der Fahne und unter dem



Der Escorial

Geläute ihrer Arbeitsglocke aus, den Alcalden zu erschlagen und ihren Kameraden loszumachen. Es wurde parlamentirt und der Schuldige freigegeben. Es waren eiserne Männer, die hier aber auch eine eiserne Hand fanden. Dies war der Präfekt der Fabrica, der Oberbauführer und Schloßhauptmann, Fray Antonio de Villacastin, ein Hieronymiter aus Toledo, ein Mann von starrem Willen, Talent zu befehlen und mönchisch strengem Sinn, der sich doch auch auf den Volkshumor verstand. Man lese die Schilderung der grotesken Maskerade, eines Aufzuges der ganzen Baucolonie, componirt als Parodie einer Procession mit Wagen, heiligen Allegorien, Caricaturen und Späßen im burlesk mittelalterlichen Geschmack, wie sie nur im Kopf eines Pfaffen sich zusammenfinden konnte. Gleich am Tage seiner Ankunft hatte er die an kommode Arbeit nach spanischer Manier gewöhnten Leute dermaßen angeschnaubt, daß sie fortan ihre Stunden pünktlich einhielten. Er berichtete Seiner Majestät über jenen Aufruhr, die darüber lachte; und bat, ihnen zu verzeihen, sie hätten gefehlt aus Rittersinn, Ehrgefühl und Dummheit *(de hidalgos, de honradosy de necios)*. Er ist es übrigens, der die übermäßige Höhe des Vierecks zu verantworten hat, die nicht im ursprünglichen Plane lag. Seine Stärke war das Praktische und Finanzielle, darin war er Herrera überlegen. Als Toledo den Grundstein legte und Fray Antonio aufforderte, mit Hand anzulegen, sagte dieser: »Legt Ihr nur den ersten Stein, ich spare mich auf für den letzten.« Er hat Wort gehalten und am 13. September 1584 den letzten Stein über dem Portikus eingesetzt.

Beide, Herrera und Villacastin, wetteiferten im Ersinnen von Methoden, die das Tempo des Baues verdoppeln und vervierfachen könnten. Herrera glaubte gefunden zu haben, daß die Alten ihre Werkstücke, selbst für Ornamentteile, in den Steinbrüchen fertig bearbeiteten, damit sie am Ort gleich vom Wagen durch die Krahne aufgefischt werden könnten. Der allgemeine Protest, der sich gegen diesen Vorschlag erhob, wurde endlich durch den Entscheid des Königs niedergeschlagen. Er machte selbst einen Ritt in die Steinbrüche und ließ sich das Verfahren vormachen, das ihm gefiel. So kam es, daß man in Kirche und Kloster kaum Hammer und Meißelschläge vernahm.

Und als im ersten Jahre zwei Steinhauermeister den Bau nur schleppend gefördert hatten, riet der Fray, man sollte die Kirche in zehn *destajos* teilen und diese an zehn Meister veraccordiren: die Concurrenz werde gewiß nicht nur Geschwindigkeit, sondern auch Güte der Arbeit zur Folge haben. Zu dem Zwecke wurden sechzig Meister für den 1. Januar 1576 aus allen Provinzen entboten, die zwanzig tüchtigsten ausgesucht und jedem vierzig Steinmetzen zugeteilt. Und so gelang es, in sechs Jahren fertig zu stellen, wofür man zwanzig gerechnet hatte.

Welch merkwürdiges Leben zog nun in jene schweigsame Wildnis ein! Es war ein Vierteljahrhundert lang, als sei eine profane Industriestadt hier im Entstehen begriffen, wie sie in unserer raschlebenden Zeit aus der

Erde aufsteigen. Laute, lärmende, gesellige Arbeit und stiller, einsamer Fleiß. »Es war«, sagt ein Augenzeuge[1]), »ein Ameisenhaufen ohne Verwirrung, wo alle arbeiteten, als verrichte Einer alles. Es war erstaunlich dies Tosen und Summen, diese bunten Menschen und Stimmen, diese Künste und Gewerbe, hineingezwungen in merkwürdige Eile und Emsigkeit, scheinbar ein Chaos, in der That eine wundersam einige Harmonie. Die ganze Umgegend war besät mit Werkstätten und Schmieden, Arbeiterhütten und Schenken, die Abhänge der Sierra hallten wieder von den Schlägen der Hämmer, Piken und Keile, vom Knirschen der Sägen und Rauschen der Mühlen, die Jaspis und Marmor schnitten und polirten. In der Kirche arbeiteten allein zwanzig zweirädrige Krahne, hohe und niedrige, und es ertönte ein ununterbrochenes Concert der Rufe zwischen Meistern und Arbeitern, die alle nicht um den Mammon, sondern in freundschaftlich edlem Wettstreit zu schaffen schienen.

»Wer die Zimmerleute betrachtete, die Gerüste und Krahne, Dachgebälk und Fensterrahmen, Schränke, Stühle und Bücherbretter rüsteten, der schwor, daß hier eine hölzerne Stadt gebaut werde. Wer aber die Eisenarbeit sah, meinte, es solle ein Schloß aus purem Eisen aufgerichtet werden. Und mit dem Kalk, Gips und Stuck, mit den Ziegeln und Fließen, hätte man einen großen Teil der Feldmark zudecken können.

»Die Menge der Fuhrwerke und Ochsen brachte so pünktlich das Material für die Krahne, daß nie eine Stockung vorkam. Täglich erschienen aus den Steinbrüchen Basen, Carniese, Capitäle, Piedestale, Oberschwellen, Fenster- und Thürpfosten, gezogen von sieben bis neun Paaren, ja man sah wunderliche Processionen und Rosenkränze von zwölf, zwanzig, ja vierzig Ochsenpaaren.

»Und kaum waren die Wände aufgemauert, so standen schon Schreiner, Schlosser, Anstreicher, Maler, Estrichleger da, so daß das Ganze fertig aus der Erde zu wachsen schien.

»Neben dieser lauten ging eine stille Thätigkeit her. Künstler zeichneten und entwarfen Cartons; andere malten Tafeln, Leinwand, Fresco, illuminirten Handschriften, vergoldeten und bemalten Schnitzwerk, schrieben Chorbücher, andere banden sie. Viele Sticker arbeiteten für Altäre und Sacristei in Atlas, Brokat und Sammet.

»Aber nicht nur am Orte, in vielen Städten Spaniens, der Niederlande, Italiens wurde geschafft in Werkstätten, Steinbrüchen und Ateliers. In Florenz und Mailand goß man Bronzefiguren, aus Flandern kamen die Glocken, Candelaber und Zellenbilder. Die spanischen Städte lieferten Eisenarbeit: Gitter und Kirchengerät. Wie viele Nonnenklöster wurden für die heiligen Gewänder in Bewegung gesetzt.« Und endlich — Amerika lieferte außer dem Haupthebel des Unternehmens, dem Golde: Cedern-, Ebenholz, und manche farbige Hölzer.

[1]) José de Sigüenza, Historia de la Órden de S. Gerónimo. T. III. Libro 3. S. 594 ff.

Die Maler

Der Escorial schwebte seinem Gründer nicht vor als dies colossale Granitskelett, dies versetzte Gebirge, in den auch ihn die Jahrhunderte, wie das Mausoleum des Hadrian und das Colosseum, verwandeln werden. Seine Altäre und Kirchengewölbe, die Kreuzgänge, Treppenhäuser, Capitel- und Speisesäle, sollten sich mit dem besten bedecken, was Italiens, Flanderns und Spaniens Malerschulen aufbringen konnten. Es ist, als hätte man hier wieder gut machen wollen, was dort in der Architectur in Strenge und Kahlheit gefehlt worden war; nicht ohne Grund hat Fergusson den Contrast zu stark gefunden. Kaum war der Grundstein gelegt, so ließ Philipp auch schon durch seine Gesandten in Rom, Florenz, Genua und Venedig Maler anwerben. Viele dieser von Requesens, Zuñiga u. a. geschickten Italiener sind in Spanien geblieben; die Söhne, jüngeren Brüder dieser Carducci, Caxesi, Cincinnati, Castello, Rizzi erscheinen in dem folgenden Zeitalter als ganz hispanisirt. Einer der ansprechendsten war der Florentiner Bartolomé Carducci, der ältere Bruder des berühmten Vincencio, von dem freilich nur wenige Bilder erhalten sind. Ein Teil aber, und das waren die Celebritäten, kamen blos als Gäste und kehrten reich belohnt zurück. Denn Philipp, von Jahr zu Jahr zurückhaltender mit seinen Ducaten, blieb in diesem einen Punkte freigebig bis zur Verschwendung. Solche Gäste waren der Florentiner Federigo Zuccari, der Genuese Luca Cambiasi, der Lombarde Pellegrin Tibaldi. Paul Veronese, den er auch zu bekommen suchte, lehnte ab. Es war wieder ein Mißgeschick, daß das Unternehmen gerade in die unerfreulichste Zeit der italienischen Malerei hineinfiel, und die vom Manierismus nicht angesteckte Schule eigentlich fehlte. Hier hätte ihn sein Granvella warnen können[1]. Diese Welschen waren robuste Schnellmaler, die hier, losgerissen von ihrem natürlichen Boden, ohne die kunstgesättigte, kritische Luft der Heimat, ihren geistigen und Studienvorrat bald erschöpften: »es schien, als beeinflusse sie ein feindseliges Gestirn in diesem Clima.« Am meisten versprach man sich von Zuccari, der so hoch empfohlen war, »daß wenig fehlte, man wäre ihm mit dem Baldachin zum Empfang entgegen gezogen«. Aber er gefiel dem Könige nicht, obwohl er nie ein Wort äußerte; er gestattete ihm nach drei Jahren in sein schönes Florenz zurückzukehren, zahlte ihm zweitausend Goldscudi, setzte ihm eine Rente von vierhundert aus, und froh, sich losgekauft zu haben, ließ er seine Fresken zum teil abkratzen und seine Bilder übermalen oder in Nebenräumen unterbringen.

---

[1]) Er schrieb am 23. November 1568 aus Rom: »Nous n'avons icy les painctres à la main, comme aux pays dembas, estant Titien à Venise fort caducque, et Michaël Angelo mort, après lesquelz je ne voys icy personne que nous ne les puissions trouver aussi bons aux pays dembas«. (An Pfintzig.)

Er sagte blos: »Er trägt nicht die Schuld, sondern der ihn hierher brachte.« Befremdend ist der Beifall, den er den Fresken des Cambiasi im Chor schenkte; an dieser gemalten Scholastik hat er die Schwäche der Kunst übersehen. Mehr Glück hatte man mit Diego de Urbina, von dem die noble Groteskendecoration des Capitelsaales und der unteren Zelle des Priors herrührt. Der gewandteste der fremden Maler, Tibaldi, hatte kurz vorher Chor und Fassade des Mailänder Doms modernisirt, hier aber schien er am Platze. Er war ein Mensch von ungeheurem Talent, der sich in den Michelangelo so hineinstudirt hatte, daß er ihn wirklich auswendig wußte, obwohl ihm auch noch andere Dinge als dessen terrible Contraposte zu Gebote standen. Idealschönheit und brutaler Realismus, Nacht- und Helldunkelstücke jeder Art, [dreister Frescostil und zarte Kleinmalerei: er schien alles zu können, was er wollte. Er machte aus dem mächtigen Tonnengewölbe der Bibliothek einen Doppelgänger der sixtinischen Capelle, und in den vierzig Entwürfen zu den großen Fresken des Kreuzgangs (leider meist durch Gehilfen unglücklich in Farben gesetzt) sprach er einen phantasiereichen, volksmäßigen Dialekt, man behauptete, er habe Albrecht Dürer geplündert.

Die Inländer, welche Philipp, der auf alle Talente seines Reiches Buch führte, gern heranzog, diese Carbajal, Barroso u. a., folgten zaghaft und unbedeutend den Spuren ihrer östlichen Vettern. Nur einer war unter ihnen, der uns interessanter scheint als alle jene Italiener, Juan Fernandez Navarrete, der Stumme von Pamplona. Er hatte zwar auch die florentinische »gute Manier« von seinen Reisen mitgebracht, aber im Escorial selbst ging ihm an Tizians Werken ein Licht auf. Er eignete sich ganz den Strich des alten Meisters von Cadore an. Aber der König selbst hat nach seinem Tode gesagt: der Stumme ist nicht erkannt worden. Lope sang von ihm im Laurel de Apolo:

Der große Stumme, nun im Tod erkannt,
(So schwer drückt unsere Kunst des Schicksals Hand)
Bei Welschlands Ruhm zum Troste uns erlesen,
Hat kein Gesicht gemalt, das stumm gewesen,

Alle diese für den Ort geschaffenen Werke wurden verdunkelt durch die Juwelen früherer Zeit, die dem Könige aus Italien und Flandern zuflossen. Seinen Schatz flandrischer Bilder hatte er besonders günstigen Gelegenheiten zu verdanken. Ein Teil erwarb er auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1549: damals nahm er z. B. in Utrecht alles mit, was von Jan van Scorel zu bekommen war; viele sehr kostbare Stücke erhielt er aus dem Nachlaß seiner Tante der Statthalterin, Königinwittwe Maria von Ungarn († 1558); das meiste aber scheint man in den Rebellionskriegen für ihn bei Seite gebracht zu haben. Die liebliche Madonna des jugendlichen Mabuse (Prado 1385), einst im Bildersturm gerettet, schenkte ihm 1588 die Stadt Löwen.

Man hat noch die Protocolle seiner Gemäldeschenkungen *(entregas)* an den Escorial, ohne Zweifel von ihm selbst dictirt, und wohl das beste von Catalogisirung, was aus früheren Zeiten auf uns gekommen ist. Sie reichen vom 28. Juni 1566 bis zum 30. Juni 1593. Besonders schätzbar sind bei den flandrischen Tafeln, außer den Maßen, die Namen der Meister. Von einigen sind heute keine Bilder mehr nachzuweisen, z. B. Vincent Geldersman (Vicente Malinas). Die bedeutendste Sendung war die vom 15. April 1574. Das Protocoll umfaßt 76 Nummern. Eine Probe mag hier stehen.

Eine große Tafel, darauf gemalt Christus unser Herr am Kreuz mit U. L. Frau und S. Johannes von der Hand des MAESSE RUGIER, sie war im Wald von Segovia, 13 Fuß hoch und 8 breit. Sie befand sich in der Carthause von Brüssel.

Eine große Tafel, darauf gemalt die Abnahme vom Kreuz mit U. L. Frau und noch 8 Figuren, sie hat zwei Thürflügel, darauf gemalt innen die vier Evangelisten mit eines jeden Sprüchen, nebst der Auferstehung; von der Hand des MAESTRE ROGIER. Sie gehörte der Königin Maria. Außen sind die Thüren von Juan Fernandez Mudo in Schwarz und Weiß. Die Höhe in der Mitte mit dem Kreuz 7 Fuß, die Breite fast 10 Fuß.

Eine Tafel, darauf gemalt die Versuchung des hl. Antonius mit drei Weibern in einer Landschaft, die Figuren von der Hand des MAESTRE COYNTIN [Metsys] und die Landschaft von MAESTRE JOACHIM [Patenier], hoch 6 Fuß, breit 7.

Eine Madonna dieses Meisters Quentin, das Kind küssend, mit einer merkwürdigen Landschaft, eine veränderte Wiederholung der Tafel im Berliner Museum, ist noch in seinem Wohn- und Sterbezimmer zu sehen.

Von Tizian wurden an jenem Tag abgeliefert: der hl. Laurentius für den Hochaltar, das Abendmahl für das Refectorium, das Jüngste Gericht Karl V aus dem Kloster Yuste, die Epiphanie, ferner mehrere Passionsbilder, die Brustbilder des Heilands und der Dolorosa auf Probierstein, die hl. Magdalena und Margareta, der Zinsgroschen.

Im Jahre 1577 kommen die Serien der Altartafeln von Mudo, Urbina und Sanchez Coello, endlich Cellini's Crucifix. Zuletzt 1593 Stücke der venetianischen Schule: Bassano und Paolo; Lavinia Fontana. Um diese Zeit unternahm Tintoretto für ihn eine kleine Replik seines Paradieses im großen Ratsaal, die aber erst Velazquez nach Spanien gebracht hat (Prado 428). Von dem venezianischen Gesandten Lippomani ließ er sich im Jahre 1587 den hl. Hieronymus Tizians schenken.

Aber die einzige Entrega von 1574 würde heute den Kern einer Gemäldegalerie von Rang abgeben. RANKE sagt in seiner Charakteristik Philipps: »Ein Historiker dürfte wohl den Wunsch hegen, die umfassende und durchdringende Kenntnis seiner Zeit mit ihm zu teilen.« Aber auch der Gemäldesammlder, der Galeriedirector könnte ihn um die Gelegenheit in solchen Gewässern zu fischen beneiden, und außer dem Glück, auch sein Urteil sich wünschen.

Diese Werke machten Sacristei und Capitelsaal einst zu den spanischen Uffizien. Aber das beste ist längst in das Museum zu Madrid gewandert.

Merkwürdig ist, daß die nationale bemalte Sculptur, die damals gerade in Castilien wieder aufkam, vom Escorial so gut wie ausgeschlossen blieb. Aber hier war doch der Italianismus zu mächtig. Für die Bronzeplastik, in der die Statuen des Hochaltars und der königlichen Familie gearbeitet werden sollten, hatte er das Glück, zwei so ausgezeichnete Bildhauer wie die beiden Leoni aus Arezzo, Vater und Sohn, von dem Kaiser zu erben. Die Custodia — drei ideale Tempel ineinander, aus lauter in Spanien gefundenen kostbaren Steinen zusammengesetzt — war das Meisterwerk des Mailänders Jacomo Trezzo; das marmorne Crucifix Benvenuto's schenkte der Großherzog Cosimo von Toscana.

Gewiß, die Arbeit, die hier geleistet worden ist, war eine »unbarmherzige«, selbst für jenes Geschlecht, härter als die Menschen von heute. Die eiserne Arbeitskraft der Scharen aus den biscayischen Bergen, der Wetteifer der Meister, die Donnerstimme des Bauführers, die rüstige Bravour der welschen Gäste, die spanische Dublonen hergelockt und die Marter spanischer Langeweile zur Heimkehr trieb, vor allem aber die Ungeduld und ruhelose Aufsicht des gefürchteten, einsilbigen Monarchen, der stets unerwartet am Platze erschien oder hinter dem Fenster lauernd zusah: alles wirkte zusammen. »Sein bloßes Erscheinen schien den Bau emporzuheben, verlieh ihm Leben und Wachstum.« Sein persönlicher Anteil war in der That weitgreifender als in irgend einem bekannten ähnlichen Fall. Sein war nicht nur die Idee: Plan und Stil verraten seinen Geschmack, er hat den Riß mit den Fachmännern durchgearbeitet, die technischen Streitfragen entschieden, mit zäher Beharrlichkeit ein Volk von Künstlern des In- und Auslandes gewählt, berufen, geleitet, scharf controllirt, und das alles zu einer Zeit, wo er mit ganz Europa Händel hatte. Und so brachte er es fertig, ein Werk, für welches das Mittelalter Jahrhunderte gebraucht hätte, bei Lebzeiten vollendet zu sehen. Er war der nationalen Gemächlichkeit vollkommen Herr geworden. Seine Zeitgenossen haben den Escorial das achte, ja das einzige Weltwunder genannt. Der Genius der Kunst hat hier nicht gerade Wunder gethan. Aber wie dieser Coloß, zu dem kein Vorbild existirte, in wenig Jahren in der Wüste aus dem Nichts emporstieg und sich gleichzeitig mit Schmuck bedeckte und mit Mobiliar füllte, das durfte den Augenzeugen wohl wunderbar vorkommen. »Es ist vielleicht das größte bauliche Unternehmen, das ein einziger Mann erdacht und ausgeführt hat« (Stirling).

Das Leben im Escorial

Schon während des Baues, seit den siebziger Jahren, kam die königliche Familie oft hierher; denn dies ernsteste aller Schlösser ist durch die reine, kühle Luftströmung des Gebirges eine unübertreffliche Sommerfrische. Gärten, deren Schmuck der Kirche stets reiches Grün und Blumen den Altären gewährte, belebt durch murmelnde Brunnen, gespeist durch die vom Berge

herabstürzenden Bäche, belebten Höfe und Umgebung des Klosters. Ihre Schöpfung war eine der ersten Sorgen gewesen, derselbe Marcos de Cardona legte sie an, der Karl V in Yuste als Gärtner gedient hatte. Die Eichengründe hatten außer Wölfen auch noch Rot- und Schwarzwild in Fülle. Man machte Fischpartien nach den jetzt durch Versumpfung so melancholischen Weihern der alten Meierei Fresneda, wo noch heute die kleine Capelle mit einem altcastilischen bemalten Retablo des XV. Jahrhunderts, dem Ursanctuarium des Orts, zu sehen ist. Die Knaben des Seminars führten geistliche Comödien auf, das Leben der hl. Pelagia, das Ende St. Hermenegilds. Aber auch Schauspielertruppen wagten sich her, und der König, der die Stiergefechte (die Hauptergötzlichkeit der Colonie) mied, aber schon in Mailand vor 26 Jahren am Theater Geschmack gefunden hatte, wohnte diesen Vorstellungen bei, z. B. 1578 den Tragödien des Cisneros aus Toledo. Die Bühne wurde errichtet in einem Hofe, wo er von seinem Zimmer aus zusehen konnte, während die Königin Anna, die Infantinnen und Hofdamen herunterkamen und auf einer Estrade Platz nahmen. Seine Vettern, Cardinal Albert und Prinz Wenzel, saßen auf Brocatsesseln, die Cavaliere standen, Hut in der Hand, auch die Mönche konnten von ihren Zellenfenstern aus lauschen. Am meisten Unterhaltung fand Philipp natürlich in der Beaufsichtigung des Baues, in dem er seine Familie nebst den Hofdamen wohl herumführte. Ueberhaupt zeigte er sich hier beinahe zugänglich; die sonstige von den diplomatischen Beobachtern ausgemalte Zurückhaltung kam zum teil von seiner Abneigung gegen den Adel; er liebte geringe Leute, wie Künstler und Frayles; *inclinato a gente mediocre* nennt ihn Annibale Iberti im Gegensatz zu seinem aristocratischen Sohn und Nachfolger. Nirgendwo war er daher so gut aufgelegt, er hat einmal incognito einem Fremden den Cicerone gemacht. Außerdem waren seine Passion die Kirchenfeste und Oratorien. Die Capelle machte er zu einer der ersten seines Reiches. Er controllirte seine Pfaffen bis ins kleinste und schickte oft dem Prior nach Schluß einer großen Function seine Censur. »Denn in Sachen der Sacristei«, sagt Fray Juan, »war er allen Brüdern überlegen«; er paßte auch auf, daß die Kirche morgens rechtzeitig aufgemacht wurde.

Als im Jahre 1608 sein Privatmobiliar öffentlich in Madrid verkauft wurde, ergab sich eine Masse von sieben Millionen *escudos de oro* an Wert. Aber wenn er im Escorial erschien, »kam er nicht wie ein Fürst, sondern wie ein Mönch«. Seine noch ziemlich erhaltenen Zimmer sind von der Schlichtheit einer Zelle. Aus dem Schlafzimmer ging ein Durchblick auf den Hochaltar, so daß er von seinem Krankenlager aus der Messe beiwohnen konnte.

Von der Gebirgskette, die sich im Halbkreis dicht hinter dem Orte erhebt, mit ihren schroffen Linien und zerrissenen Conturen, bald in Schnee aufglänzend, bald von Wolkenkappen schwärzlich beschattet, zwischen deren rauhen, von Blitzen zerspellten Graten und finsteren Schluchten



Die Bibliothek des Escorial

jedes Leben erstorben scheint, brechen die Stürme herab wie Sturzbäche und schütteln zornig den Bau zusammen. In seinen zahllosen Gängen und Höfen haust dann eine heulende Zugluft, ein Gemisch von Moder und Weihrauch, in den morschen Tasten des Rieseninstrumentes bald drohende bald klagende Weisen anstimmend. Solche Stürme rissen zuweilen die Gerüste fort, zertrümmerten die Dächer und warfen selbst die steinernen Brunnen der Kreuzgänge um. Mehrmals schlug der Blitz ein, einmal an demselben Abend, wo man die letzte Statue Sankt Peters über den Hochaltar emporgewunden hatte. Ueberhaupt benahm sich der Funke so frevelhaft, daß man mit Grund den Neid des Teufels vermutete. Er fuhr durch die Sacristei und streifte blos das Gold von den Meßgewändern und den Rahmen der Bilder. Er zündete am 21. Juli 1577 einen der großen Thürme *(de la botica)* an, der von elf Uhr nachts bis sechs Uhr morgens von oben herab »abbrannte wie eine Kerze«, wobei die elf in Antwerpen gegossenen Glocken schmolzen. Da erschien »der gute Herzog Alba« am Platz, und »trotz seines Alters und seiner Gicht, stieg er hinauf und leitete die Löscharbeit wie ein geschickter Feldherr, so wie wir ihn in den größeren Fährlichkeiten des Krieges gesehen hatten«.

Die Zuckungen der großen Weltereignisse zitterten nach in diese Einsamkeit. Hier stürzte am Abend des 8. November 1571, als der König bei der Vesper war, ein Mann in die Kirche und auf die Knie vor des Königs Stuhl und rief mit lauter Stimme, daß die Flotte der Osmanen von S. Majestät Bruder Don Johann vernichtet sei. (Der König soll zwar schon durch den venetianischen Gesandten am Vorabend Allerheiligen in Madrid die Nachricht vernommen haben.) Er verzog keine Miene und rührte sich nicht, bis die Function zu Ende war Dann winkte er dem Prior und befahl das Tedeum für die Schlacht bei Lepanto. Hier sang man am 14. und 15. April 1587 ein Notturno und Requiem für die schottische Maria, und Philipp übergab am Schluß dem Abt ihren Demantring für den Reliquienschatz, als »Symbol der Reinheit und Glaubenfestigkeit dieser heiligen Königin«. Der Abt behauptete, im Escorial sei an einem Tage von diplomatischer Correspondenz nicht weniger erledigt worden, als an vieren in Madrid. In weiter kalter Ferne von Welt und Leben, wie von einem anderen Planeten aus, in tiefem Geheimnis vor denen, über deren Los hier die Würfel fielen, unterzeichnete *don Phelipe el prudente* schicksalsschwangere Papiere, von deren über Jahrhunderte sich erstreckenden Folgen er sich nichts träumen ließ.

Hierher wurden denn auch seit 1573 in feierlichem Geleite vieler Granden und Cavaliere aus Granada, Valladolid und Yuste die Reste aller bisher verstorbenen Glieder seines Hauses gebracht. Zuerst kamen, unter Wehklagen und Schluchzen des Volks, der unselige Don Carlos und seine Stiefmutter Elisabeth. Im Jahre darauf der Kaiser. Zuletzt von allen aus Tordesillas, wo sie vierzig Jahre lang in Geistesverstörung eingeschlossen gelebt, die Ahnfrau, die Witwe Philipps des Schönen, des Königs Groß-

mutter, Juana la loca, sie, deren Geistesschatten, sagt man, auf allen ihren Nachkommen lag. Sie sollte von hier nach Granada geführt werden, wo sie neben dem Gemahl ihrer Jugend und ihrer glücklicheren Mutter Isabella in der Capilla real ruht. An diesem Tage, dem 7. Februar 1574, schien die Natur selbst in das dumpfe Summen der Orgel und Lärmen der Glocken miteinstimmen zu wollen. Denn es tobte ein Orkan, wie er selbst dort nicht erhört war. Die reichen Tabernakel, tags zuvor aufgerichtet, wurden in Stücke zerrissen und weit hin entführt: »Die Eichen der Herreria tragen Brokatblüten«, sagte man noch lange nachher.

Gewiß, von allen Häusern der »Könige, die Trümmer bauen«, ist dieser *sitio real* wohl am wenigsten geeignet, glückliche Menschen zu beherbergen. Wieviele Hunderte, die alljährlich von Madrid herüberfahren und sich im achten Weltwunder herumführen lassen, mögen sich geloben, nie wieder zu kommen! Aus jenem Pantheon, erst ein halbes Jahrhundert nach des Gründers Tode vom Enkel vollendet, des Baues Herz, scheint ein Todeshauch durch alle Räume zu pulsiren. Als man am 16. März 1654 die Reste der verstorbenen Herrscher in jenes Pantheon überführte und der Sarg des Kaisers in Gegenwart Philipps IV geöffnet wurde, fand man dessen Züge fast unverändert. War es nicht, als strecke er aus der modrigen Enge noch immer seine gewaltige Hand hervor und über seine Nachkommen, die eine unheimliche Melancholie zuweilen in dieses Pantheon hinzog?[1]) Im spanisch-habsburgischen Hause war es ein politisches Axiom, das allen Streit niederschlug: »zu thun, wie Karl V gethan hatte«. Blos eine Maxime des Kaisers vergaß man, daß der Herrscher sich nur auf sich selbst verlassen solle.

Der Escorial ist uns ein Exempel, was der Wille vermag und nicht vermag. Man hat den Willen allmächtig genannt; er ist es in gewissen Kreisen der Realität. Die Menschen sind so wankelmütig und zufällig, daß ein Wille — diese seltene constante Ursächlichkeit — sei es auch ein beschränkter, ja verkehrter, darauf rechnen kann, ihrer Herr zu werden. Aber der Wille, der hier von einer Zelle aus mit Feder und Gold Legionen von Geistern und Körpern in Bewegung setzt, eine Welt in seinem Netz gefangen hält: er ist ohnmächtig, ein echtes Geniewerk ins Leben zu rufen.

Dieser göttliche Funke fehlt der Schöpfung Philipps. Er hatte freilich das Unglück, in eine Zeit zu kommen, die weder mit der schaffenden Kraft, noch mit Geschmack begnadigt war. Am wenigsten besaß sie den Beruf für ein Denkmal hoher religiöser Kunst. Die Kunst war völlig entkirchlicht. Wenn in der Metropole des Katholicismus selbst die Basilika des Papstes

---

[1]) CALDERON, El cisma de Inglaterra. II.
Ataud con paños de oro,
Bóveda donde se guarda
La magestad vuelta en polvo!
Ay entierro para vivos!

Sarg mit güldenen Decken,
Gewölbe, wo man hütet
Die Majestät, verwandelt in Staub,
Wehe Grabmal für Lebendige!
(Worte der Königin Katharina.)

eine Verfehlung war, was durfte man von der Provincialkunst erwarten? Niemand wird hier jene Regungen empfinden, von denen auch der den christlichen Ideen Entfremdete in mittelalterlichen Hallen sich ergriffen fühlt. So wurde dem Entwurfe ein starres geometrisches Schema aufgedrückt, und der Ausführung eine Formensprache, welche die Zeitgenossen edle Einfalt und Majestät, die Nachkommen lieber abstoßende Trockenheit genannt haben. Des Bauherrn Art endlich, alles vorher zu bestimmen, ja bis ins Kleinste vorzuschreiben, seine ruhelose, allgegenwärtige Aufsicht, die folgende, oft kleinliche Censur, der grämliche Hang, den vorgelegten Entwürfen die ihm etwa zu reich dünkenden Formen abzustreifen: dergleichen mußte die Freudigkeit des Schaffens lähmen. Wie in allem was er that, so wagte er auch in den Künsten keinen Schritt, ohne die Berichte der Sachverständigen gehört, die Entwürfe der Fachmänner vor sich zu haben; aber er hatte ihnen ihre Aufgabe genau vorgezeichnet, und nachher kam er mit seinen Kritiken und Aenderungen. Bei diesem System kam es zu keiner schöpferischen Initiative und Gestaltung; doch schließlich wurde der Charakter des Bauherrn doch allem mehr oder weniger aufgedrückt. Philipp II begriff den Geist der Freiheit nicht; aber ohne ihn giebt es keine Schönheit, wie keine Wahrheit. Der Geist starrer Etikette, den er dem spanischen Hofe aufprägte, für seine Nachfolger von geistig vernichtender Wirkung, blickt uns versteinernd an aus seinem Werke. Ja es kann uns zu Mute werden, als sähen wir dort nur Philipp, nichts als Philipp, als sei er der einzige Baumeister, Steinmetz, Maler dieser Bilder; als müsse er endlich selbst uns von ferne entgegen kommen, wie wir ihn in dem Bilde der Bibliothek sehen, mit seinem hohen Hute, seinem blassen, verfallenen, schmerzdurchfurchten Gesichte, den Rosenkranz in der Hand. So sah man ihn in den letzten Jahren dort schleichen, gestützt auf den Arm seiner Lieblingstochter Isabella, die er »Licht seiner Augen« nannte. —

Nur in der landschaftlichen Umgebung übt der Escorial noch einen von den Erbauern nicht beabsichtigten Zauber. Der Zufall ist oft der beste Künstler. In der Nähe ein wuchtiger Steincoloß, im Innern ein melancholisches Labyrinth, gewährt er von Thal und Höhe aus wechselnde malerische Bilder. Er stimmt zu der wild-grandiosen Natur. Sobald diese uns umfängt, verschwindet die Verzweiflung, die uns unter seinen Gewölben ergriffen, man fühlt, man ist noch im Lande der Lebendigen. Vom Berge herab — wo man den Einblick erhält in seinen Organismus, durch dessen Ebenmaß der Baumeister wirken wollte. Von der Ebene herauf — wo die Ulmen des Parks das Mauerviereck verschleiern, oder vom Seitenthale, wo er einen bewaldeten Hügel zu bekrönen scheint, und die Linien der hervorragenden Teile sich in malerischer Verschiebung gruppiren. Mehr als einförmige Masse dagegen erscheint er von dem schönen Punkte des »Königsstuhls« *(silla del rey)* aus, wo der Erbauer, auf einem granitenen Naturstuhl ausruhend, oft den Fortgang seines Werkes vom Hügel herab beobachtet haben soll. Noch mehr aber gewinnt er Nachts. Wie ein un-

zugängliches Zauberschloß erheben sich da die Silhouetten der Kuppel und der Thurmnadeln unter dem funkelnden Sternenhimmel Castiliens, gehütet durch Wüsten und Bergketten, im Panzer seiner Mauern, vier wachthaltende Riesen in den Ecken um ein hochragendes Heiligtum in der Mitte, das Tabernakel eines heiligen Grals, ein Gehäuse mysteriöser, unnahbarer Schätze. Angelehnt an die schroffe Gebirgskette der Sierra, in der auch nichts Entgegenkommendes ist, deren Ausläufer nach Süden im Blau verklingen; hinabblickend in die weite Ebene, wo zwischen Jagdgründen, Weidetriften, Oelwäldern, soweit der Blick reicht, Gruppen von Granitblöcken ausgesäet sind, als sei hier die Stätte einer untergegangenen meilenweiten Weltstadt, von der nur eine Akropolis, ein Bau mit der Verheißung der Ewigkeit geblieben ist.

Rubens, als er 1628 dort war, hat uns seinen Eindruck erhalten in einer Ansicht, die er mehrmals in Farben ausführen ließ. Sie ist genommen von dem mit Anstrengung erstiegenen Gipfel der Sierra de Malagon, in der Nähe der Einsiedelei von S. Juan. Der Standort ist zum teil über den Wolken; rechts und links, vor und unter ihm thürmen sich kahle Bergketten, zwischen ihnen geht eine Thalspalte bis zur Ebene, und wo sie mündet, erscheint der gigantische Granitcoloß wie ein Reliquienkästchen. Das ist das Mausoleum und Monument König Philipps, zu dem es ihn, als er sein Ende ahnte, unwiderstehlich hinzog; in sechs Tagmärschen wurde er, am Körper, nicht am Geist gebrochen, in einer Sänfte hingeschleppt. Er hat seine Exsequien selbst angeordnet und u. a. gewarnt, den *tumulo* nicht zu hoch zu machen, damit der Qualm der Kerzen nicht die Gewölbe der Kirche schwärze.

Y es como el gusano de la seda, *Que labra casa donde al fin se queda.*	Und gleich dem Seidenwurme spinnt Er seinen Faden und gewinnt Die Hülle nur, die ihn umspinnt.

(Aus einem 1580 zu Alcalá erschienenen Gedichte.)

War Philipp II ein Kunstverständiger?

Diese Frage drängt sich uns auf. Man empfindet leicht ein Widerstreben, einer der nicht ohne Grund bestgehaßten Figuren der Geschichte den Ehrennamen eines echten Freundes und Kenners der Kunst zuzugestehn. Mißtrauen, der Verdacht weniger hoher und edler Motive liegt hier zu nahe. Sein kaltes, verschlossenes, bis zum Pedantischen vorsichtiges Wesen, nach Tyrannenart Verstellung und Grausamkeit vereinigend, scheint so weit wie möglich vom künstlerischen Temperament abzuliegen, ohne mindestens einen Funken von dem auch Verständnis und Genuß der Kunst für eine Täuschung gehalten werden müßten. Ein dem Gefälligen und Heiteren, wie dem Glänzenden und Prunkenden abholder Sinn, das Widerstreben

seine Schöpfungen Besuchern von nah und fern, der staunenden Menge zu zeigen, paßt nicht recht zur Kunst, denn Kunst und Beifall gehören zusammen, nach Meister Gottfried:

Er unde lop diu schephent list,
Dâ list ze lobe geschaffen ist.

»Langsam ohne Klugheit, ehrgeizig ohne Initiative, falsch ohne jemand zu täuschen, raffinirt ohne irgend richtiges Urteil«, dies Verdikt, mit dem David Hume über ihn abschloß, und das Lichtenberg so gefiel — ein solcher Fürst sollte in einer Reihe stehen mit Perikles und Lorenzo Medici?

Aber unverdächtige Zeugnisse sind doch die Werke, die er veranlaßt und gesammelt hat, der Rang der Meister, die er wählte und bevorzugte. Und überblickt man das, was er als Liebhaber, Organisator und Kenner zuwege gebracht, so will uns dünken, als machten selbst viel größere und glänzendere Namen neben ihm keine besondere Figur.

Ihm fehlte auch die technische Grundlage nicht ganz. Der Kaiser hatte ihm früh Unterricht im Zeichnen und Malen geben lassen. In der Architectur konnte er ja mitreden im Rat der Meister. »Er versteht«, sagt der Venetianer Badoer (1557), »viel von Geographie und einiges *(alquanto)* von Statuarik und Malerei, und unterhält sich gern ausübend.«

In seiner scheinbar frostigen Natur überrascht uns ein enthusiastischer Zug. Es ist etwas von *eroici furori* in dieser glühenden und dauernden Verehrung der von ihm erkannten Großen, in der Unersättlichkeit seiner Begierde nach immer neuen Werken ihrer Hand, als Besteller bei Lebenden, als kauflustiger Sammler bei den Alten, in seinen impulsiven Aussprüchen über bedeutende Stücke, selbst in der Depression, wenn er bei deren Anblick sich erinnert was *er* ins Leben gerufen, wie in der Karthause von Miraflores, in der Capelle, die Isabella ihrem Vater Juan II errichtet, wo in Altar und Grabmälern die Gothik in all den wundersamen Farbenbrechungen des Endes ausklingt; da murrt er: Wir haben nichts gethan im Escorial!

Und was man bei seiner Bigotterrie und Pedanterie am wenigsten erwartet, er war in seinem Geschmack universell, wie kaum einer der historischen Kunstdevoten. Sein trockener Verstand, der despotische Zug in seinem Wesen schien ihn zum Urkundlichen in der Malerei hinzuziehen, zum Bildnis. Regenten von polizeilicher Richtung haben zuweilen diese Liebhaberei gezeigt, ein Beispiel war Kaiser Franz mit seinem großen Porträtarchiv. Aber jener unvergleichliche Saal der Zeitgenossen im Pardo, sein Bedürfnis, stets einen Bildnismaler im Hause zu haben, vertrug sich mit einer Neigung, einer Art Idiosyncrasie, zu dem bizarrsten Phantasten aller Zeiten, dessen »Träume« zusammenzubekommen er seine Reiche brandschatzte. Und Tizian, den einzigen ganz Großen, dem er noch persönlich nahegetreten war, *Amado nuestro* redet er ihn in seinem ersten Briefe an, ihn schien er ganz für sich in Beschlag nehmen zu wollen;



Philipp II im Alter. Nach dem Stich des Hieronymus Wiericx

J*3

er läßt ihn nicht zu Athem kommen, sein letzter Brief war aus Tizians Todesjahr. Es wäre kleinlich zu sagen, diese Verehrung sei eine Nachahmung seines Vaters, vor dessen Intelligenz er unbegrenzten Respect hatte; oder die vielen reizenden »Fabeln« Griechenlands in seinen »Bovedas de Ticiano« seien eine Huldigung an die Sinnlichkeit. Denn diese Würdigung venetianischer *morbidezza* verleidete ihm nicht seine alten *Flamencos*, mit denen er Capellen und Oratorien seines Escorials bedenkt. Wenn man die von ihm dictirten Bilderlisten durchmustert, in denen so manche Hauptwerke der ihm wohlbekannten Namen dieser Meister Roger, Quinten und Joachim (Patenier war besonders ansehnlich vertreten) mit jenen Italienern wechseln, so muß man sich erinnern, daß der Ruhm jener damals schon im Verbleichen war. Eine Probe seiner Kennerschaft sind aber auch die Namen der Fehlenden. Die Sammlungen der Escorialbibliothek sind entstanden in dem Zeitalter der Heemskerk, Martin de Vos und Stradanus, der niederländischen »Raphael und Michelangelo«: aber von diesen hat sich wenig in seine Gemächer verloren, mit Ausnahme des Michael Cocxcyen, der ihm den Altar von S. Bavon in Gent copirte: Denn diesen, sowie die Grablegung des Quinten Metsys in Antwerpen hatte er vergebens zu kaufen gesucht. Ein Humor des Schicksals: Zu derselben Zeit, wo die Niederländer in jener Verschwörung des Jahres 1567 den Bilderschatz ihres größten Jahrhunderts in Flammen aufgehen ließen (denn der Bildersturm war kein Ausbruch der Leidenschaft, sondern eine Verschwörung), hat dieser »Brandstifter Europas« Gelegenheit gefunden, sich zu verschaffen, was zu retten war; die *Entrega* an den Escorial von 1574 giebt eine Vorstellung davon. Er schätzte auch die Zeichnungen und Kunstdrucke Dürers, besonders die Holzschnitte zur Apokalypse, und die Kupferstichbände der Bibliothek bewahren manche köstliche Abdrücke seiner Grabstichelarbeiten sowie der des Lucas von Leiden, während die Privatsammlungen zerstreut wurden. Von italienischen Incunabeln ist dort noch ein schönes Exemplar der fünfzig Tarockkarten erhalten.

Die Quattrocentisten Italiens fehlten im Escorial fast ganz: doch sind zwei Altarflügel Morettos von Brescia, der Prophet Jesajas und die erythräische Sibylle dorthin verschlagen worden: man hatte ihnen den Platz gegeben zu der Seite von Rogers Kreuzabnahme in der Antesagrestia. Dagegen bewahrt die Bibliothek einen seltenen Schatz: den Codex römischer Antiquitäten aus dem Kreise Ghirlandaios, ihn hatte Diego de Mendoza aus Italien mitgebracht; sein Gegenstück ist das köstliche italienische Reisealbum des Portugiesen Francisco d'Hollanda.

Auch formell betrachtet war seine Liebhaberei vielseitig. Alle Classen malerischer Technik scheinen ihn gleichmäßig zu interessiren. Während er von den flinken Italienern die Wände seiner Klosterhallen mit Frescocyklen bedecken läßt, verschafft er sich die Miniaturen des Julio Clovio, beruft die Buchmaler Fray Andrés de Leon und Fray Julian de la Fuente del Saz für die Chorbücher.

Wie zu erwarten, hat er über seinen Schwärmereien die Kritik nicht verlernt. Er war unerbittlich gegen die Mediocrität; die Verabschiedung Zuccaro's ist ein Beispiel. Dagegen hat er verborgene Talente hervorgezogen, ja entdeckt; er unterwarf sie gern Prüfungen, indem er ihnen eine Probearbeit aufgab, z. B. dem Mudo, dessen »Taufe Christi« das Pradomuseum bewahrt. Auch mit dem Greco hat er es versucht, der aber leider in dem hl. Mauritius einen seiner unglücklichen Tage hatte. Ob man es bedauern soll? Man denke sich einen Kreuzgang des Escorial mit seinen Gespenstern bevölkert! Den von den Spaniern verehrten Morales, wegen seiner grausigen Passionsfiguren El Divino genannt, hat er ebenfalls abgelehnt, man sagt, seine Großthuerei habe ihn verdrossen.

Er zeigte sich auch in der Placirung seiner Bilder als Mann von Geschmack. Bisher waren für die malerische Ausstattung der königlichen Gemächer üblich flandrische Tapisserien und Wandmalereien in Fresco und Tempera; Tafelbilder wurden in Schrank, Lade und Futteral aufbewahrt; die wertvollsten waren Teile von Oratorien. Philipp II hat die Verwendung der Gemälde als beweglichen Wandschmucks begonnen, immer aber nach organischen Regeln des Zusammengehörigen: wie in jenem Bildnissaal des Pardo, in den Tiziansälen, im Capitelsaal.

Endlich hat er seine Künstler auch mit Achtung, sogar mit feinfühlender Rücksicht behandelt. Man vernahm kein Wort des Tadels, wenn ihm ihre Arbeit mißfiel; er ließ sie ordentlich bezahlen und abreisen. Was er ungenügend fand, wurde etwa in bescheidenere, abgelegene Räume verwiesen. Wir finden die Bildnisse seiner Maler in einer Reihe zwischen denen des Hauses und der Granden im Porträtsaal des Pardo. Der Malerin Sofonisbe gab er zum Gemahl den sicilischen Magnaten Fabricio de Moncada, mit 12 000 Ducaten Mitgift. —

Die Wenn sind in der Geschichte ein geistreiches Spiel; sonst würde man vielleicht sagen: Wäre er in ein anderes Jahrhundert gekommen, er hätte wohl einem goldenen Zeitalter den Namen gegeben. Sir William Stirling hat seine Zeit die »glänzende Mittagshöhe der spanischen Kunst« genannt. Das Gegenteil wäre beinahe zutreffend. Sie war eher eine Eklipse der nationalen Kunst. Aber Philipp, einer der wenigen Fürsten Spaniens, die ein persönlich lebhaftes Interesse an den schönen Künsten besaßen, hat doch in dieser Uebergangszeit, durch seine Initiative, eine erstaunliche Bewegung hervorgerufen, deren Nachwirkungen weit über seine Regierung hinausreichten, und den Nachfolgern ein Beispiel hinterließen, das nicht verloren ging. »Diese großartige, weithin gepriesene Gelegenheit, und der Wert, den er auf die Künste legte, brachte uns erst deren wahres Verständnis und ihre Hochschätzung; sie weckte die Talente[1])«. Mehr noch als der Umfang und die Zahl der Werke, die er ersann, die Menge der Talente, die er einlud, hervorzog, ganz in Anspruch nahm, die Künste

[1]) V. Carducho, Diálogos 1633. S. 32.

und Kunstformen jeder Art, in denen er arbeiten ließ, fällt ins Gewicht, daß sein Interesse, soviel man sehen kann, echt war. Er wurde ein Mäcen, nicht (wie der König mit der großen Perücke) weil ihm gesagt worden war, daß die Posaune der Dichtung und Kunst weiter durch den Raum und die Jahrhunderte dringe als jede andere. Philipp II hat nie gelitten, daß eine Geschichte seines Lebens geschrieben werde. Der Venetianer Soranzo giebt in dem Schreiben, das er an demselben 13. September 1598, in dessen Morgengrauen der alte König den langen schweren Kampf mit dem Tod geendigt, an den Dogen Grimani richtete, eine Charakteristik Philipps, die mit den Worten schließt: »Er haßte die Eitelkeit, in allen Dingen«; *Ha abhorrito la vanità, in tutte le cose.*

XIII

BILDNISSE DES DON CARLOS
DER KOENIGLICHE PALAST IN MADRID

(Zeitschrift für bildende Kunst. 1893 und 1894)

»Den echtesten Ruhm, den Nachruhm vernimmt sein Gegenstand nie, und doch schätzt man ihn glücklich. Also bestand sein Glück in den großen Eigenschaften, die ihm den Ruhm erwarben, — in seinem großen Herzen.« Wenn dies Wort des Weisen auch nach seiner Kehrseite Geltung hätte, so wäre Don Carlos einer der unglücklichsten Menschen gewesen. Seine unschöne, unregelmäßige Figur, die Merkmale eines an Körper und Geist nicht Normalen, konnte bei gesunden Menschen nur Abneigung oder Mitleid wecken, das wirre Gewebe seiner Geschichte aber den Wunsch, über ein so kurzes, thatenloses, von heftigen und verkehrten Antrieben zerrissenes Leben, versetzt in eine Umgebung, der er sich nicht anzupassen vermochte, möglichst rasch hinwegzugehen. Aber dies Opfer erblicher Belastung war eben keine Privatperson, diese kümmerliche Gestalt war auf ein Postament gestellt, das nur Menschen von außergewöhnlichen Größenverhältnissen und Verdiensten ohne Nachteil vertragen. Seine peinlichen Erlebnisse mußten ihn damals wie Jahrhunderte später zum Zielpunkt der schärfsten Sehgläser machen. Die Trübung der Kunde von ihm hatte es möglich gemacht, daß eine Zeitlang ein glänzendes Trugbild sich an die Stelle der Wirklichkeit setzte, und so ist ihm auch der Hohn nicht erspart geblieben, daß er zum Helden erhabener Dichtungen gemacht wurde:

sublime ingegno, e in avvenenti spoglie
bellissima alma —

(ALFIERI)

Dann ist jener Proceß, dessen Acten man vergeblich gesucht hat, von den Gelehrten späterer Zeiten wiederholt oder nachgeholt worden, wie man die Leiche des Vergifteten aus der Erde gräbt; und der Endschluß aller Revisionen war fast immer zum Nachteil des Angeklagten. Von diesem Spruch wird ihm auch kein Retter erstehen; selbst die neuerdings in Scene gesetzte Generalrettung aller Bösewichter der Geschichte, durch »Umwertung« der moralischen Begriffe, dürfte dem armen Minderwertigen kaum zu Gute kommen.

Die ansehnliche Litteratur, die sich an den spanischen Thronerben geknüpft hat, verdankt er also nicht dem Reiz oder Wert seiner Person. Aber die Katastrophe, von jenem großen königlichen Geheimniskrämer, seinem

Vater planmäßig mit Dunkel umhüllt, ihre Mißdeutung durch den Parteigeist und die romanhafte Halbgeschichte, die Jahrhunderte währende Unzugänglichkeit der archivalischen Aufschlüsse, dies und anderes machte ihn für den Geschichtforscher zu dem, was die Chirurgen (auch sie meist zum Grauen empfindlicher Seelen) einen »schönen Fall« nennen. Das wäre er auch für die Aerzte geworden, wenn es zu seiner Zeit schon eine Psychiatrie gegeben hätte. Ja, das unheimliche Wort des Schiller'schen Großinquisitors: *Geben Sie ihn mir*, scheint einen fachmännisch-technischen Reiz auch für den Juristen und Theologen anzudeuten. Soll nun der arme Prinz, wie für die vier Facultäten, auch für den Kunstgelehrten ein schöner Fall werden? Man könnte es meinen, wenn man die neueste gelehrte Monographie aufschlägt, und gegenüber dem Titel die bildliche Urkunde in Gestalt einer Heliogravüre nicht ohne Staunen betrachtet[1]).

Die leibliche Person gehört ja auch gewissermaßen zu den Thatsachen und Documenten eines historischen Objects. Besonders in diesem Fall, wo psychopathische Fragen so oft in die Beurteilung hinein spielen. Sonst freilich hieß es solchen graphischen Quisquilien gegenüber *De minimis non curat praetor*. Die Gelehrten verschmähten, papieren bis ans Herz hinan, diese Nachgiebigkeit gegen die allgemein menschliche Schwachheit, von Personen, die das Nachdenken lange in Anspruch genommen, sich auch einmal den Schatten citiren zu lassen. Indes, wenn Bildnisse durch Ungleichheit und Widerspruch zum Gebrauch kritischer Werkzeuge, zu Rangunterscheidungen der Quellenmäßigkeit Anlaß geben, so erheben auch sie sich ja in die Zone selbst der Gelehrten strenger Observanz. —

In den Räumen desselben Königsschlosses, dessen Mauern im Jahre 1568 Zeugen des unheimlichen Schlußacts dieses fürstlichen Lebens gewesen waren, sah man damals zahlreiche Bildnisse des Prinzen, in verschiedenem Alter, in wechselndem, reichen Costüm, zum Teil von Meisterhand. Noch andere gab es in den Jagdschlössern und im Schloß zu Valladolid. Nach Beschreibungen ihres Inneren aus dem XVI. Jahrhundert, besonders aber nach den Inventaren läßt sich vermuten, daß jene Gemälde nach der Katastrophe nicht von ihrer Stelle gerückt worden sind.

Der Hauptschatz Philipps II an Bildern war nicht in den Wohnräumen oder in einer Gemäldegalerie zu finden, er wurde noch nach mittelalterlicher Weise in den großen Repositorien der Juwelenkammer, der Rechnungskammer und des Schatzhauses aufbewahrt. Nur diese Räume, nicht die Privatzimmer des Königs im Westflügel und in dem goldnen Thurm, ebensowenig die großen Galerien des Süd- und Nordflügels, des »Furiensaals« u. a. sind in dem nach des Königs Tode von dem Maler Pantoja de la Cruz aufgestellten Inventar verzeichnet. Für die anderen

[1]) Don Carlos' Haft und Tod, insbesondere nach den Auffassungen seiner Familie von MAX BÜDINGER. Wien und Leipzig 1881. Das Titelbild nach einem Gemälde im Laxenburger Schlosse.

ist man auf dürftige Mitteilungen von Reisenden und Rückschlüsse aus dem Gemäldebefund späterer Zeiten angewiesen.

Die älteste uns interessirende Nachricht findet sich in Argote de Molina's Beschreibung des Jagdschlosses im Pardo (1582). In dem großen Saal, wo der König 47 Bildnisse von Mitgliedern seines Hauses und Zeitgenossen vereinigt hatte[1]), hing das Porträt des Prinzen Don Carlos[2]) von der Hand des Alonso Sanchez Coello unter Nr. 24, zwischen dem seines Oheims D. Juan von Oesterreich, von demselben, und seiner Stiefmutter Isabella von Valois von Sofonisbe Anguisciola, der Cremoneserin. Diese *Sala real de los retratos* wurde durch den Brand des 13. März 1608 verwüstet. Zwar verzeichnen auch spätere Inventare des XVII. Jahrhunderts hier eine Bildnisgalerie, in der zum Teil dieselben Personen vorkommen; es sind zum teil Copien und Ersatzstücke, die auf Geheiß Philipps III jener Maler Pantoja sofort nach dem Brande hergestellt hatte. 38 waren schon im Jahre 1614 aufgestellt. Hier erscheint Don Carlos zwischen seinen jüngeren Stiefbrüdern D. Fernando, D. Diego und D. Felipe, den Söhnen der vierten Gemahlin Philipps II, Anna von Oesterreich.

Im Alcazar von Madrid fanden sich beim Tode Philipps folgende Stücke. Im Guardajoyas ein kleines Bildnis ($^3/_4$ varas Höhe, die vara oder Elle = 3 castilische Fuß, taxirt zu 100 Realen); in der Contaduria ein größeres ($1^3/_4 \times 1$ v.); in der Casa de Tesoro der Prinz mit seinem Lieblingszwerg Xpoval Cornelio in scharlachrothem Anzug ($2 \times 1^1/_4$ v., 100 Realen). In späteren Jahren mochte er (nach Tiepolo, 1567) die Buffonen nicht leiden. Aus dem Nachlaß der Kaiserin Maria, Wittwe Maximilians II, wurden hierhergebracht zwei Gruppen von Familienbildnissen in vergoldeten Holzrahmen. In der ersten waren vereinigt der Kaiser und die Kaiserin, Philipp II und Isabella, Don Juan und Don Carlos. In der Nordgalerie *(Galeria del cierzo)* sah im Jahre 1599 ein deutscher Reisender neben einander Philipp II, Don Carlos, Kaiser Ferdinand I, D. Sebastian von Portugal, Don Juan. Diese Galerie stieß an den nordwestlichen Thurm, wo der Prinz gefangen gehalten wurde und starb.

Weit das merkwürdigste Stück aber war ein Oelgemälde auf Leinwand, Catharina von Medici mit dreien ihrer Söhne und ihrer ältesten Tochter Elisabeth, lebensgroße Figuren (Contaduria, $2^2/_3 \times 3^5/_8$ v.). Die Königin hielt in der Hand ein Miniaturbild ihres Gemahls Henri II, die Prinzessin ein solches des Don Carlos[3]). Das große Gemälde muß also

[1]) Darunter waren 15 von Anton Mor, 11 von Tizian, 9 von Sanchez Coello, 2 von Maestre Luca (Lucas de Heere), 1 von Sofonisbe und 7 von einem ungenannten Deutschen. Argote de Molina, Libro de la Monteria, Sevilla 1582.

[2]) Der erstgeborene Thronfolger wurde schon damals nicht mehr Infant, sondern Principe genannt.

[3]) Otro Retrato ẽtero ẽ lienzo al ollio de la Reyna de Francia muger del Rey Enrrico de Francia con quatro retratos, los tres de tres hijos y el otro de una hija la madre tiene el retrato de su marido ẽ la mano derecha y la hija el retrato del Principe don Carlos nro S^r ẽ las manos.

in der Zeit entstanden sein, als dessen Verbindung mit der französischen Königstochter beschlossen war.

Nun aber war dies schon im Jahre 1555 aufs Tapet gebrachte Ehebündnis auf dem Congreß zu Sercamp Ende 1558 vereinbart worden, zugleich mit dem Margarethens, der Schwester Henri's II, mit dem Prinzen Philibert Emanuel von Savoyen. Der Tod der zweiten Gemahlin Philipps II, Maria Tudor (17. November 1558), veränderte des Königs Pläne. Als er sah, daß auf die Hand der Elisabeth von England keine Aussicht sei, entschloß er sich rasch, an die Stelle seines Sohnes zu treten, und ließ auf dem Congreß zu Cateau-Cambrésis erklären, er wolle aus Liebe zum allerchristlichsten König und im Interesse der Befestigung des Friedens sein Widerstreben gegen Wiedervermählung aufgeben und unter denselben Bedingungen wie sein Sohn sich zu einer Verbindung mit der Prinzessin Isabella gern verstehen *(d'y condescendre franchement);* am 1. April 1559. —

Wenige Jahre später wurde in Madrid das schöne Bildnis der jungen Königin in ganzer Figur und in prachtvollem Anzug gemalt, das noch jetzt in der Galerie des Prado (925) zu sehen ist. Sie hält hier wieder ein Miniaturmedaillon in der Hand: das Bildnis Philipps II.

Nun ist ja der Roman von der strafbaren Liebe zwischen Don Carlos und der Königin längst aufgegeben. Jener für unser Empfinden freilich verletzende Tausch hat den Prinzen seiner Zeit wahrscheinlich wenig angefochten. Der vierzehnjährige Knabe hatte die Prinzessin nie gesehen, und seine Wünsche erhielten durch das lebhaft ergriffene Project einer Verbindung mit der österreichischen Anna eine bestimmte Richtung. Das Verhältnis zu seiner jungen Stiefmutter wurde ein freundschaftliches, das einzige reine und erfreuliche Herzensverhältnis vielleicht in dem dunklen Leben des Unglücklichen. Er durfte so frei und so oft als die Etikette irgend zuließ, mit Isabella verkehren, der der König unbedingtes Vertrauen schenkte. Sie war stets gütig gegen ihn; vielleicht betrachtete sie seine vom Fieber entkräfteten Züge nicht ohne Mitleid, ergötzte sich auch wohl an seiner grotesken Lebhaftigkeit. Sie verstand es, seine finsteren Geister durch mancherlei aus Paris mitgebrachte, ihr gern gestattete Unterhaltungen, z. B. Tänze und Musik, zu verscheuchen. Sie bemühte sich, ein persönliches Verhältnis zwischen Vater und Sohn zuwege zu bringen, und hegte den Plan, ihn mit ihrer Schwester zu verbinden. So werden die Empfindungen selbst einer so zerrütteten Natur der liebenswürdigen Dame gegenüber schwerlich die Grenzlinie zwischen dankbarer Freundschaft und Liebe überschritten haben. Mag auch die Hofdame Claude, die der Catharina von Medici über ihre Tochter zu berichten hatte, einmal geschrieben haben: *Je croys qu'il voudroit estre davantage son parent.* Und wenn er den Eindruck jener heiteren, glücklichen Stunden, die er, der nie seine

100 Ducaten. Pinturas que estan colgadas en la pieza de la Contaduria. Inventario general Philipps II von 1600. Palastarchiv.

Mutter gekannt, in den Gemächern Isabella's genoß, mit der Betrachtung in Verbindung bringen mußte, daß er ohne den Mann, den er haßte, diese Frau von seltenem Liebreiz jetzt hätte sein nennen können, so mag er freilich oft mit finsteren Gedanken vor jenem bildlichen Document verweilt haben.

Als die verbrecherischen Anschläge des Prinzen und seine geistige Gestörtheit offenbar geworden waren, hatte Philipp II zugleich mit der im geheimen entschiedenen Verurteilung zu ewiger Gefangenschaft und Ausschluß von der Thronfolge zum Wohl des Reiches, beschlossen, seine Verirrungen vor der Welt mit dichtem Schleier zu bedecken. Eine Consequenz dieser Maßregel scheint nun auch der Vorsatz, die zahlreichen Bildnisse des Verstorbenen an ihrem Platz zu belassen. Allen die die königlichen Schlösser bewohnten oder besuchten, sollte er hier nur als der rechtmäßige, einst von den Cortes in feierlicher Huldigung anerkannte Erbe des Thrones erscheinen. Und noch eine andere Empfindung als die Ehre ist Philipp zuzutrauen. Seine Rolle als Richter war zu Ende mit der furchtbaren Sühne des Todes. Nach dem Sprichwort unserer Vorfahren —

swen der wolf richet,
der ist errochen alsô wol,
daz mans niht fürbaz rechen sol.

An die Erinnerungen und Bilder des von Gott Gerichteten sollte nicht gerührt werden. So hat der alte König noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens die Statue des D. Carlos in sein Familiendenkmal in der Kirche des Escorial aufnehmen lassen. Als in den Jahren 1592—98 Pompeo Leoni für die Capilla mayor die Gruppe Philipps und der Seinen in fünf knieenden Bronzefiguren schuf, erhielt Don Carlos den Platz hinter dem Vater, zur Linken seiner Mutter Maria von Portugal. Zu seiner Rechten, mehr nach vorn, kniet Isabella von Valois. —

Die oben mitgeteilte Liste der Bildnisse wird vervollständigt durch die Inventare aus der Regierungszeit Philipps IV, in denen nun auch die in den königlichen Wohnräumen aufgehängten Gemälde angeführt werden. Dieser König hatte sich für seinen Sommeraufenthalt in der Hauptstadt die unter dem Hauptstockwerk des Schlosses gelegenen Räumlichkeiten *(cuarto bajo)* gewählt.

In dem Schlafzimmer Sr. Majestät, für das besonders interessante Bilder zusammengesucht waren (wie Rubens' Graf Rudolph von Habsburg mit dem Priester, der Bacchus des Velazquez, die Venus mit dem Spiegel von Tizian), hing 1636 neben Philipp II als Jüngling *(mancebo)* sein Sohn in Halbfigur, violettem Anzug mit Goldstickereien und dem Studentenkräglein *(cuellecillo á modo de estudiante,* $^3/_4 \times {}^1/_2$ Elle). Im Geschäftszimmer taucht jenes Bildchen der Contaduria wieder auf, jetzt genauer beschrieben: »ein Täfelchen in schwarzem Rahmen: Kniestück, in schwarzer Jacke *(ropilla)* mit weißen Aermeln und Strümpfen, Goldknöpfen; daneben das Närrchen *(truancillo)* in rotem Anzug.«

Zwei andere Bildnisse waren im *Aposento de las furias,* jenem quadratischen, gewölbten Saal, so geheißen von den nach dem Tode der Königin Maria aus dem Schlosse Binz nach Spanien gebrachten vier Tartarusbüßern Tizians. Das eine, Kniestück in Rüstung mit weißen Strümpfen, die Linke am Degen, hing wieder neben dem Porträt des Vaters, Das andere, ebenfalls neben Philipp und Karl V aufgestellt, zeigte den Prinzen in ganzer Figur, in gelbem Anzug mit violettem Mäntelchen von Hermelinpelz [1]).

Diese Beschreibung paßt, wenn man von dem *retrato entero* absieht, auf das Kniestück in der Galerie des Prado (1032), von der Hand des Sanchez Coello, das eine sehr lebendige Vorstellung von dem zwölfjährigen Prinzen giebt. Mit dem Schimmer der kostbaren Modetracht contrastirt die kränklich-schwächliche Gestalt. Das Gesicht stimmt ganz zu den Beschreibungen der Gesandten. Unverkennbar ist die Aehnlichkeit mit dem Vater: die kalten grauen Augen, die weißliche Gesichtsfarbe, nach Soranzo (1565) mehr verlebt *(consumato)*, d. h. vom Quartanfieber verzehrt, als hell. Ferner der matte, mißvergnügte, argwöhnische Blick, der Unterkiefer des »Vorderkauers«, die »eingebogene Brust«, der schmächtige Rumpf. Nur den »stets offenen Mund« (Dietrichstein) hat uns der Maler erspart.

Das schwarze Barettchen mit gelb und weißen Federn, schräg sitzend, läßt die Wucht der Stirn erkennen. Die Mißbildung des Kopfes trat noch auffallender hervor in seiner Kindheit. Die damals von Pompeo Leoni modellirte Medaille veranschaulicht Profil und Schädelform besser als die Gemälde vermögen [2]). Um das Barett liegt eine mit Edelsteinen besetzte Schnur *(centillo)*. Eine eng an den Hals schließende schmale Krause *(lechuguilla)* rahmt das Gesicht ein. Das Wams, wie die Kniehosen citrongelb, mit wagrechten Goldlitzen, umgürtet ein reichverziertes Degengehenk. Die violettseidene Schaube *(bohemio)* weit auseinanderstarrend, breit umgeschlagen, läßt ein Futter von Schwanenpelz sehen.

Diese Tracht bestätigt die von dem Prinzen berichtete Neigung zum Luxus. »Er ist sehr erpicht *(capriccioso)* auf Raritäten, Kleider und Juwelen, die er auch gern schneiden sieht, ohne sie jedoch abschätzen zu können. Sein Bild ließ er einst in Rubinen und Diamanten fassen. Aber acht Tage später mochte er es nicht mehr sehen.«

Jene Aehnlichkeit von Vater und Sohn contrastirte wunderlich mit dem schroffen, typischen Gegensatz ihres Naturells, — einer Nebenursache des unheilvollen Verlaufs dieses Lebensgangs. Man könnte ihren Gegensatz psychologisch als Ueberspannung und Lähmung der Hemmungs-

---

[1]) Don Carlos vestido de amarillo con boemio morado forrado en armiñas. Es retrato entero. Aposento que llaman de las furias. Inventar Philipps IV von 1636. Vortrefflich radirt von B. Maura, Madrid 1875, erschienen in der Publication El grabador al agua fuerte.

[2]) Sie liegt einem gleichzeitigen italienischen Stich zu Grunde, wo die Büste des Prinzen von allegorischen Figuren umgeben ist.



Phot. Anderson

Sanchez Coello: Don Carlos. Im Prado zu Madrid

vorstellungen bezeichnen. Dort ein Mensch des Systems, der Regel, der Consequenz und Vorbedachtheit; verschlossen und zögernd, einsilbig und kalt; pedantisch ordentlich und gewissenhaft in Geschäften, Religionspflichten und Zerstreuungen. Hier der Sohn, maßlos reizbar und heftig in seinen Empfindungen, wild und explosiv in Antrieben, launisch und zerrissen in den Gedankenverbindungen, aufrichtig, schwatzhaft und wüst im Gespräch. —

Ein Wort noch über den Maler!

Alonso Sanchez Coello († 1590) kam in eine Zeit, wo auch in der Malerei das eigentümlich spanische Wesen vor fremden Einflüssen verschiedener Art zurückgewichen war. Sein Leben hat ein beinah internationales Gepräge. Von portugiesischer Abstammung, aber in Spanien geboren, in Madrid verheiratet (1541), bildet er sich zuerst als Porträtist unter Leitung eines Holländers, um sich später in Historien- und Kirchenbildern in einen weniger anziehenden Nachahmer italienischer Cinquecentisten umzuwandeln. Er erscheint da unter der Malercolonie des Escorial.

Man liest zwar jetzt allgemein, daß er ein Spanier gewesen. Cean Bermudez entdeckte in den Papieren einer Adelsprobe seinen Taufschein, ausgestellt in einer valencianischen Ortschaft; man führt auch an, daß die älteren Schriftsteller, Sigüenza, Pacheco, nichts von seiner portugiesischen Herkunft zu wissen scheinen. Sie ist jedoch unzweifelhaft bezeugt durch keinen geringeren als Antonio Granvella, in einem Briefe von 1583 an den Kaplan Vazquez, geschrieben zur Unterstützung der Bewerbung des Sanchez um die Stelle eines Zeugwarts oder *Armero*, für die ein Standesnachweis erforderlich schien [1]). Hier nun beruft sich der Cardinal darauf, daß der Maler ihm »authentische Instrumente seiner Geburt und seines Adels in Portugal vorgelegt habe, in Gestalt von Privilegien, welche der Leistungen seiner Eltern und Großeltern rühmend gedenken, die Grade im Dienste der dortigen Könige besessen hätten und sich tapfer bewiesen«.

Nun ist es aber ebenso begreiflich, daß jene spanischen Autoren seine portugiesische Herkunft übergangen haben, wie unerhört wäre, daß der Spanier Sanchez sich für einen Portugiesen ausgegeben haben sollte. Der Maler Vincencio Carducho, der als geborener Italiener hierin unbefangen war, nennt ihn *Lusitano famoso* [2]).

Auch über seine Anfänge als Künstler giebt jener Brief Granvella's einen sicheren Anhaltspunkt. Danach hatte er einst zu seiner Hausclientel gehört, und der Cardinal ihn von seinem Schützling Mor in der Malerei unterweisen lassen [3]). Er war diesem Meister an den Hof von Portugal gefolgt, wo Mor einen Gehilfen wohl brauchen konnte, ist dann in Lissa-

[1]) Coleccion de documentos inéditos para la Historia de España. T. LV, p. 451. Madrid 1855.

[2]) V. CARDUCHO, Diálogos, p. 349.

[3]) Er habe sich jetzt an ihn gewandt, por haberse criado algunos años en mi cassa con el pintor Antonio Mor. a. a. O.

bon geblieben und später mit seiner Gönnerin Doña Juana, der Wittwe des Prinzen Juan von Brasilien, nach Madrid zurückgekehrt. Sie empfahl ihn ihrem Bruder dem König, der ihm, ob als Probe seiner Geschicklichkeit, oder zur Abschleifung seiner trocknen Manier, den Tantalus des Tizian zu copiren auftrug (1554). Sein Glück machte dann der Fortgang Mors, als Philipp II sich, sehr verdrossen über den Ausfall der ihm zur Gewohnheit gewordenen Unterhaltung, nach einem Ersatz umsah. Alonso erhielt die Wohnung der Kammermaler im Schatzhause. Der König hatte einen geheimen Durchgang dorthin und kam gern, oft zu ungewöhnlicher Stunde, im Morgenanzug. Wenn jener etwa mit seiner Familie bei Tische saß und Miene machte aufzuspringen, hieß ihn der König ruhig sitzen bleiben und begab sich ins Atelier. Stand er vor der Staffelei, so schlich er sich heran und legte ihm die Hand auf die Schulter, was ebenfalls bedeutete: keine Umstände machen! Er stand bei seinen Töchtern Maria und Antonia Pate, ließ sie dann zu Alcalá im Kloster erziehen und gab sie den Infantinnen Isabel und Catalina als Gespielinnen. In einem Gemälde des Buckinghampalasts sieht man dieses Schwesternpaar im Bild vereint; es stammt aus dem Jahre 1571 und kam aus der Sammlung Karl I, dem es Lord Ankrom verehrte. Ferner malte er die Erzherzöge Rudolf, sechzehnjährig (1567), Ernst und Wenzel (1578), damals Gäste des spanischen Hofes. Obwohl man ihm als einer der königlichen Familie so nahestehenden Person die Cour machte, so stimmte es doch ganz zu den Gepflogenheiten Philipps, daß des beneideten Künstlers finanzielle Stellung keineswegs glänzender wurde als die seiner Collegen. Jene Töchter finden wir später in großer Dürftigkeit. Er mußte sein Einkommen zu verbessern suchen durch Anfertigung von Repliken der besonders an italienischen Höfen begehrten Bildnisse spanischer Persönlichkeiten. Eine hierauf bezügliche Correspondenz mit dem Cardinal Alexander Farnese sah ich im Archiv zu Parma. Im Jahre 1571 lieferte er dem Argote de Molina für sein Museum von Büchern, Münzen und Waffen in der Cal de Francos zu Sevilla vierzehn Bildnisse des königlichen Hauses und der Großen des Hofes, darunter Don Carlos, denen noch dreißig folgen sollten. Der Preis für die nach dem Leben gemalten betrug fünfzehn, für Copien zwölf Ducaten.

Einen guten Begriff seiner Weise giebt das Bildnis der vierten Gemahlin Philipps II, Anna, der Tochter Maximilians II, in der kaiserlichen Galerie zu Wien (602). Wogegen die ihm von Otto Mündler zugeschriebene Madonna mit einem Verehrer in der Galerie Harrach ein Werk des Neapolitaners Fabrizio Santafede ist.

Obwohl die Bildnisse Sanchez Coello's zuweilen mit denen Mors verwechselt worden sind, so ist doch klar, daß er den Lehrer nie erreicht hat. Seine Arbeiten sind einförmiger und kälter im Ausdruck, schwächer individualisirt in Haltung und Bewegung, besonders in den Händen, dem Criterium des exacten Porträtisten. Er stellte nur die Zeichnung nach dem Leben fest.

Im Falle des Don Carlos trafen jedoch viele Bedingungen für ein zuverlässiges Porträt zusammen: die Gelegenheit, ihn öfters zu sehen und zu sprechen, die Bestimmung für einen so genauen und nüchternen Beurteiler, wie der König war, die exacte Art des Mor, dessen Schule und Einfluß ihn damals noch beherrschten. Denn später hat auch er im Porträt nach Tizians Vorbild einen breiteren, wärmeren Vortrag anzunehmen versucht, mit nicht viel Glück.

Er ist übrigens nicht der einzige gewesen, dem Carlos gesessen hat. Es giebt noch ein zweites Originalporträt, das ihn etwa ein Jahrzehnt älter darstellt, im 22. Lebensjahre. Früher im Besitz der Grafen Oñate, ist es von Valentin Carderera in seiner Ikonographie (Nr. 77) in einer freilich langweiligen Lithographie mitgeteilt worden; auch in Prescotts Geschichte Philipps II findet sich ein Stahlstich; hier glaubt man dem Gesicht die Mattigkeit des Fiebers anzusehen. Sonst macht er einen robusteren Eindruck, als in jenem Knabenbild. Der Mund hat einen starksinnlichen Zug. Die Tracht ist noch reicher. Ein Wams von weißem gesteppten Sammet mit großen weiß und blau emaillirten Goldknöpfen, Ärmel von damascirtem Silberstoff; der breit zurückgeschlagene Mantel zeigt ein Futter von kostbarem Marderpelz.

Unter dieser Gestalt kann man ihn sich vergegenwärtigen in jenen Scenen der letzten Jahre, die sein gestörtes Gleichgewicht oft in wilden Ausbrüchen zu Tage brachten. Der Mantuaner Orator Emilio Roberti erzählt in einem Schreiben vom 19. Januar 1568, dem Tag also nach der Gefangensetzung des Prinzen, eine Geschichte, die ein Gegenstück ist zu dem bekannten Anfall auf den Herzog Alba. Eines Tages traf er die ihm feindselige Frau des Ruy Gomez im Zimmer der Königin. Die Prinzessin von Eboli, gefürchtet wegen ihres leidenschaftlichen Wesens, hatte nun die Bosheit und Keckheit, im Gegenwart des legitimen Thronerben die damals schwangere Königin mit den Worten zu beglückwünschen, »sie hoffe, daß Gott ihr einen Knaben schenken werde zur Rettung und Befestigung dieser Reiche«. Don Carlos schrie sie an: »So sei es; Sie Teufelsweib mit einem Auge!« Doña Anna erwiderte: »Ich bin eine rechtschaffene Frau, und wennschon es Gott gefallen hat, daß ich seit einigen wenigen Jahren einäugig bin, so sage ich doch Seiner Göttlichen Majestät großen Dank, daß er nicht gestattete, daß ich verrückt *(mentecato)* zur Welt gekommen bin.« Der Prinz griff hierauf zum Dolch und ging auf sie zu. Die Königin warf sich zwischen beide[1]).

[1]) Aus dem Archiv zu Mantua. Per rimedio e stabilimento di questi Regni, sagte die Eboli. Der Prinz darauf: Assi Dogna Vallaca tuerta. Bellaco ist einer der schlimmsten Ausdrücke, die von einer Frau gebraucht werden können. Dicc. de la R. Academia: El hombre de ruines y malos procedéres, y de viles respétos, y condición perversa y dañada. Die Geschichte scheint in die ersten Monate des Jahres 1567 zu fallen, die zweite Tochter Isabella's, Da Catalina, wurde am 10. October 1567, geboren. — Das einzige Bildnis der Prinzessin von Eboli (bei V. Carderera) ist wohl nach ihrem Tode gemalt.



Don Carlos. Das Original im Besitze der Grafen Oñate
(Nach Carderera)

Vergleicht man nun diese beiden authentischen Bildnisse mit dem Laxenburger, so kann man sich des Verdachts nicht erwehren, daß hier vielleicht eine ganz andere Person dargestellt sei, die nur durch Mißverständnis oder Täuschung einst zu diesem Namen gekommen sei. Die charakteristischen Züge — der vortretende Unterkiefer, der stehende kränklich-verstimmte Ausdruck — fehlen gänzlich in diesem fast mädchenhaften, gesunden und zufriedenen Gesicht. Nur ein Punkt könnte zu passen scheinen: die Asymmetrie der Gesichtshälften, ein Stigma der Degenerirten. Aber D. Carlos hatte zwar eine hohe Schulter und ein langes linkes Bein, er war überhaupt »übel proportionirt« und auch nach Dietrichstein »die rechte Seite übler als die linke«; aber von einem Mißverhältnis des Gesichts wird nichts erzählt und unsere Bildnisse zeigen davon nichts. Diese Asymmetrie ist sicher dem mittelmäßigen Maler auf Rechnung

zu setzen; in verkürzten Gesichtshälften finden sich solche Verzeichnungen häufig. Aber der hier unschuldig auf die Anklagebank gekommene Jüngling kann auch sein Alibi beweisen. Denn nach dem Costüm wird er wohl kaum geboren sein, als die Katastrophe des Prinzen von Spanien sich abspielte. Der Mühlsteinkragen ist erst zur Zeit Philipps III in Aufnahme gekommen, bis dahin herrschte die lockere Halskrause mit Spitzensaum, und noch in jenen Statuen des Escorial findet sich nur diese *gorguera*. Ebensowenig passt der über der Stirn aufgethürmte Schopf zur damaligen kurzgeschnittenen Haartracht, in der D. Carlos stets erscheint. Vielleicht versteckt sich unter diesem anonymen Knaben einer der spätern Prinzen des Hauses Medici.



Don Carlos. Medaille von Pompeo Leoni

Der Königliche Palast zu Madrid

Unsere Ansicht führt den am 24. December 1734 durch Feuer zerstörten Alcazar von Madrid in einem Zustand und Zeitraum vor Augen, der bisher aus keinen Abbildungen bekannt war. Alle Stiche dieses seit dem XVI. Jahrhundert umgestalteten Gebäudes geben den vollendeten oder nahezu vollendeten Neubau, genauer den nach damaligem Geschmack schönsten und allein sehenswerten Teil: die Haupt- und Südfront, wie sie erst im XVII. Jahrhundert, unter dem dritten und vierten Philipp im Stil der italienischen Hochrenaissance zur Ausführung gekommen ist. Nur in Prospecten der Stadt Madrid, wo der Palast in der Südwestaxe aufgenommen ist, sieht man außer jener Fassade auch noch die dem Thalabhang zugewandte, in ihrer mittelalterlichen Gestalt verbliebene Westseite. (S. 57.)

Die Zeichnung ist geeignet, über die Geschichte dieses künstlerisch wie geschichtlich merkwürdigen Palastes Licht zu verbreiten. Seine Entstehung und seine Wandlungen sind in Dunkel gehüllt; bis zu dem Zeitpunkt, wo ihn Kaiser Karl V, angelockt durch das (damalige) Klima Madrids, zeitgemäß zu erneuern beschloß. Diesen Umbau, den er im Jahre 1537 begann und bei seiner Abreise nach Deutschland (1543) dem Prinzen Philipp als Gobernador des Reiches überließ, sieht man hier im Werke, oder vielmehr zu vorläufigem Abschluß und Stillstand gekommen.

Das Blatt trägt kein Datum, dürfte aber aus dem siebenten Jahrzehnt des Jahrhunderts oder wenig später stammen. So sah das Schloß aus in dem Augenblick, wo Philipp II die für Spaniens Zukunft so folgenreiche Begründung einer ständigen Residenz und Hauptstadt sowie deren Verlegung nach Madrid beschloß und vollzog.

Der Zeitpunkt dieser Verlegung läßt sich mit Genauigkeit bestimmen. Die Depeschen des Venetianers Paul Thiepolo [1]) veranschaulichen, wie die Uebersiedelung des Hofes damals Hals über Kopf ins Werk gesetzt wurde. Die Uebelstände Toledo's waren in den letzten Jahren unerträglich geworden, besonders während der herrschenden Dürre des Winters auf 1561, wo die Pferde zu Skeletten abmagerten. Daß der Hof nach einem menschlicheren Platz übersiedeln müsse, war das unerschöpfliche Unterhaltungsthema der leidenden Personen. Der König hielt sich wie immer in

[1]) Dispacci degli Ambasciatori Veneti in Spagna. Archiv. di Stato, Frari.

4*

Schweigen gehüllt. Thiepolo hatte eben einen verzweifelten Brief nach Venedig geschrieben und um Sendung seines Nachfolgers gebeten (4. Mai)[1]. Da überraschte eines Morgens die Herren des Hofes eine königliche Ankündigung, sich zum sofortigen Aufbruch nach Madrid zu rüsten (8. Mai)[2]. Gleichzeitig erfolgte die Sendung der Fouriere. Vom 7. Mai ist das bekannte, von Llaguno mitgeteilte Schreiben an den seit mehreren Jahren mit der Bauführung betrauten Luis de Vega († 1562), für Instandsetzung der Wohnungen innerhalb eines Monats zu sorgen.

In demselben Monat Mai war Se. Majestät selbst nach längerer Zeit wieder in Madrid erschienen, um die Quartiere in Palast und Stadt zu verteilen. Die Not des armen Hofes war damit aber keineswegs zu Ende; man kam zunächst aus dem Regen in die Traufe. »Da ist kein Haus, wo Fenster, Treppen, Ställe und alles sonst Nötige in Ordnung wäre; alles muß neu gemacht werden . . . Denn die Leute, die an den Orten wohnen, wo der Hof hinzugehen pflegt, geben sich nicht die Mühe, nur einen Nagel einzuschlagen. Sie lassen alles verfallen, damit die Hofherren es selbst in Stand setzen oder neu machen.«

Am 12. Mai schreibt Thiepolo bereits aus der neuen Residenz. Vor drei Tagen ist er eingetroffen (den 9.); ein großer Teil des Hofes ist gleichfalls schon am Platz, obwohl die Quartiere noch keineswegs wohnlich sind. —

Jene colorirte Zeichnung befindet sich in einem auf der Wiener Hofbibliothek bewahrten Bande spanischer Städteansichten, mit dem Einbandtitel »Wingarde, Villes d'Espagne 1563—1570«. Dieser Name steht auch auf einigen Blättern, auf andern der Hoefnagels. Unser Blatt ist ohne Namen. Antonie van den Wyngaerde, in Spanien Antonio (bei Davila irrig Jorge) de las Viñas genannt, war im Jahre 1561 mit seiner Familie nach Spanien gekommen und in des Königs Dienst getreten. Noch zur Zeit Philipps IV sah man im großen Fest- und Comödiensaal viele seiner Prospecte *(mapas)* von spanischen, italienischen und flandrischen Städten, die ohne Zweifel sein Großvater hier hatte aufhängen lassen. Wyngaerde galt in diesem Fach als hervorragend *(tuvo primor en esto,* sagt Davila). Inventare und Reisende führen diese Städtebilder einzeln auf.

Der Standpunkt unserer Schloßansicht liegt in der Südostdiagonale; wir übersehen also die ganze Süd- und Ostseite, von dem neuerdings vollendeten südwestlichen Eckthurm *(torre dorada)* an bis zum nordöstlichen noch im Bau begriffenen, der an die Gärten stößt.

Wenden wir uns zuerst der Südseite oder Haupt- und Eingangsfront

[1]) Non sò che altro partito prendere, che supplicar la Ser. tà Vra. che voglia compassionare alli danni mei in quel modo che le dittarà la molta sua benignità, et mandarmi quanto prima sia possibile il successore, che sopra tutte le cose è da me desiderato.

[2]) Hà deliberato il Ser.mo Rè, che la Corte vadi à Madrid, dove già sono andati i forieri à far li alloggiamenti, cosa che generalmente hà poco piacciuto ec.



Der Alcazar zur Zeit Philipps II

zu, so tritt uns hier ein unregelmäßiger Complex von Bauteilen entgegen, verschieden nach Plan, Stil und Zeit. Diese Südfront hat (abgesehen von dem Eckthurm) gar keine Aehnlichkeit mit der bisher allein bekannten, regelrechten und flachen Fassade des habsburgischen Alcazar. Drei stark vorspringende Thürme oder thurmartige Bauten, ungleiche Zwischenwandflächen; der Eckthurm ohne Gegenstück. Dagegen bildet die südöstliche Eckpartie mit der Ostwand ein homogenes, regelmäßiges Ganze.

In der Mitte dieser Fassade sondert sich deutlich der Thorbau ab, eine Portalfront, flankirt von zwei massigen viereckigen Thorthürmen, wie eine in die Palastwand eingeschobene Thorburg. Das Glockenhäuschen dahinter gehört zu der Palastcapelle; in den spätesten Abbildungen (z. B. von 1707) ragt hier eine Kuppel hervor. Da die Renaissance solche hervortretende Teile vermeidet, so wird diese Thoranlage ein Vermächtnis des Mittelalters sein. Die Thürme enthielten, aus den wenigen breiten Fenstern zu schließen, im Hauptgeschoß einen großen Saal. Ueber dem Untergeschoß laufen Altane her, in der ganzen Breite der Vorderwand. Aber die Mittel- und Eingangsfläche wurde unverkennbar im Renaissancestil des vierten und fünften Jahrzehntes des XVI. Jahrhunderts überarbeitet. Das Verhältnis ist also ähnlich wie bei dem Castel nuovo zu Neapel, wo das lombardische Prachtportal Alfons' I zwischen zwei hier freilich runde Thürme eingesetzt ist. Wir brauchen übrigens nur nach der Madrid nächsten castilischen Stadt, Alcalá de Henares, zu gehen, um in dem Bau des Collegs von Santildefonso, begonnen 1539 von Rodrigo Gil de Hontañon, unter Mitwirkung des Covarrúbias, und 1543 vollendet, eine ganz ähnliche, dreistöckige Eingangswand zu finden. Dieselben flankirenden Säulenpaare in den zwei ersten, dieselben drei Balconfenster in der Hauptetage, und das kaiserliche Wappen in der dritten. Von der Bogengalerie der Attica ist hier nur ein Ansatz. Nun aber ist bekannt, daß Karl V im Jahre 1537 die Baumeister Alonso de Covarrúbias und Luis de Vega gleichzeitig und anfangs alternirend mit dem Umbau der Alcazars von Toledo und Madrid betraut hatte; eine lateinische Inschrift im Innern des Madriders enthielt den Namen Karls V und die Jahrzahl 1539.

Ganz neu allen, die sich bisher für das alte Schloß interessirten, ist der Anblick des Ostflügels. Er lag der jetzigen Plaza de Oriente und der Stadt zugewandt, und gehörte zu der Wohnung der Königin und des Prinzen, *el cuarto de la Reina.* Seine Außenwand wurde schon am Ende des XVI. Jahrhunderts großenteils zugebaut. Hier ließ nämlich Philipp II um einen ‚Küchenhof' *(patio de las cocinas)* große Beamten- und Wirtschaftsgebäude, fast von dem Umfang des Residenzschlosses, anlegen. Sie füllten den Raum zwischen dem Alcazar und dem Schatzhause *(Casa de Tesoro)* aus. Cuelbis schreibt 1599: »Rechts hat der König ein anderes großes Gebäude angefangen für die Hofbeamten.« Diesen völlig verschwundenen Bau sieht man auf dem in Antwerpen 1654 herausgegebenen großen Stadtplan von Pedro Texeira. Hier kann man

von der Disposition des Schlosses und seiner Umgebung, den Gärten und Parks, bis auf den langen, über die benachbarten Gassen nach dem Kloster der Encarnacion führenden Corridor eine deutliche Vorstellung gewinnen.

Jener Ostflügel präsentirte sich danach im XVI. Jahrhundert als ein imposanter, regelmäßiger Palast in dem ernsten, weiträumigen Geschmack des XV. Jahrhunderts, im Stil des venezianischen Palasts in Rom. Dieselben breiten Verhältnisse, über Rundbogenfenstern im Erdgeschoß die weiten Balconfenster des *piso principal*, dessen Wandflächen sonst jeder Gliederung und Ausschmückung baar sind. Er ist wahrscheinlich das Werk Henrique IV († 1474), der hier lange residirte. Solche lange Palastfassaden, die sich wesentlich als Saalbauten aussprechen, mit reichdecorirten Fenstern in großen Zwischenräumen kommen an vielen monumentalen Palast-, Collegien- und Hospitalbauten jener Zeit vor.

Es ist nicht anzunehmen, daß dieser Flügel im XVI. Jahrhundert von Grund neu aufgeführt worden sei. Nur die Fensterverkleidungen und die Attica mit ihrer Pilasterstellung zwischen kleinen Rundbogenfenstern und die um das Dach geführte Balustrade könnte damals im plateresken Stil erneuert worden sein: sie findet sich fast gerade so an der Fassade des Collegs von Santildefonso. Der noch im Bau begriffene Nordostthurm mit dem Krahnen weist darauf hin, daß man auch diesen in die begonnene Umgestaltung hineinziehen wollte.

Im plateresken Stil waren jedenfalls, aus der z. B. bei Mesonero Romanos mitgeteilten Ansicht zu schließen, die inneren Palasthöfe von dem Kaiser erneuert worden. Die Angabe Llaguno's, daß dieser beschlossen habe, an Stelle der früheren *plaza de armas* einen Hof (den späteren *patio segundo*), Portiken und Gänge auf Säulen, die Treppe, verschiedene Prachtgemächer und zwei Thürme zu errichten, bezieht sich auf den von ihm geplanten, aber zum Teil erst viel später vollendeten Gesammtumbau.

Die Umgebung des Palastes und die *plaza de palacio* zeigt noch ein ziemlich wüstes Aussehen. Es hatte dem Könige viel Mühe und Kosten verursacht, die Freilegung des Schlosses zu bewerkstelligen. Um den Eckthurm herum und nur von ihm aus zugänglich ist ein Teil des offenen Platzes durch eine Mauer abgetrennt worden. Hinter ihr lag ein Prunkgarten, später *Jardin de los Emperadores* genannt, nach zwölf hier aufgestellten Cäsarenbüsten, einem Geschenk des Cardinals von Montepulciano aus dem Jahre 1561. —

Anstatt dieses verworrenen Complexes von Baukörpern und Wandflächen in Wyngaerde's Zeichnung steht nun in den Stichen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts eine regelmäßige, modern italienische Palastfassade [1]). Wann und durch wen hat sich diese Wandlung vollzogen? Hier lassen uns Urkunden und Schriftsteller im Stich.

[1]) Diese giebt auch der Pariser Stich von Aveline wieder, in dem man irrig den Zustand vor 1561 finden wollte.

Aber unsere Abbildung scheint ein festes Datum zu bieten. Der große vierstöckige Thurm mit seinen langen, etwas zusammengedrängten Fenstern und Fensterverdachungen ist in einem andern Stil als die bisherigen Verschönerungen und Zusätze. Er macht den Eindruck eines begonnenen Neubaues nach verändertem Grundplan. Der plätereske Stil ist aufgegeben, ein vornehmes Cinquecento an seine Stelle getreten. Dieser Thurm nun ist das einzige Stück, das sich genau so auf den späteren Ansichten wiederfindet. Es ist die berühmte *Torre dorada*, der Bibliothekthurm, ein Lieblingsaufenthalt Philipps II, wahrscheinlich weil er Stadt wie Park und Ebene bis zum Guadarramagebirge und dem Escorial beherrschte. Hier hatte er sich Privatgemächer nach seinem Geschmack eingerichtet. Daß dies schon in den 60er Jahren geschehen war, ergiebt sich aus den Dialogen Carducho's. Sie enthalten eine Beschreibung der dortigen Wandmalereien des Gaspar Becerra, der bereits 1570 gestorben ist. Er nennt den Hauptsaal einen königlichen Raum, einzig in Plan und Ausschmückung *(pieza de singular traza y adorno)*.

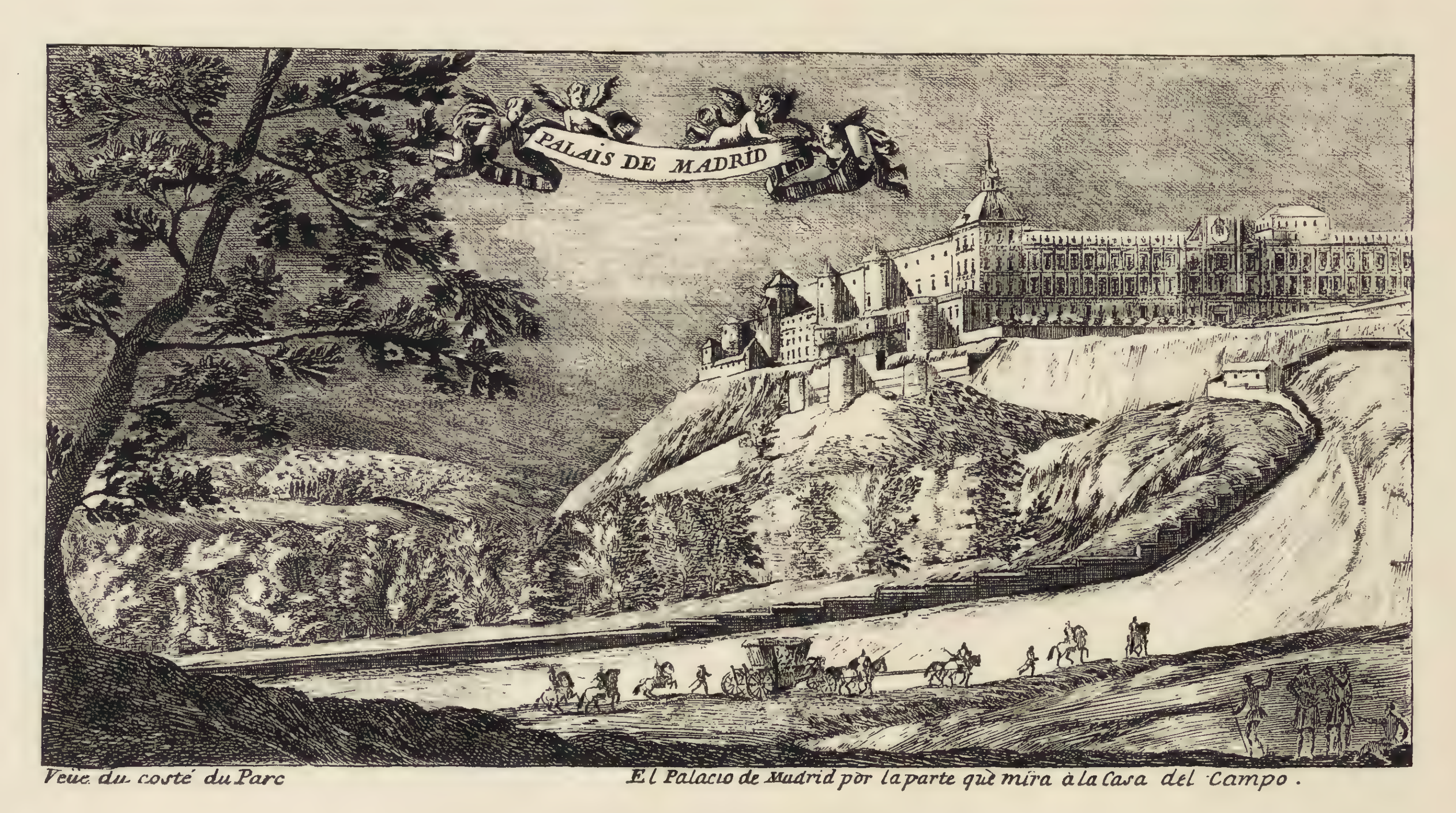
Die Frage ist nun, hat Philipp mit seinem Baumeister Vega schon gleichzeitig mit diesem Thurm auch die ganze spätere Südfront geplant und entworfen? Die Uebereinstimmung in Stil und Verhältnissen scheint dafür zu sprechen. Wenn er in dem Schreiben an Vega vom Mai 1561 annimmt, daß dieser im Stande sein werde, in Monatsfrist die Palastwohnungen in Stand zu setzen, so kann sich dies nur auf einen vorläufigen Abschluß beziehen, dessen Umrisse in den bei seinem letzten Aufenthalt in Madrid erteilten Verfügungen angegeben waren. Bei dem Wert, den die Architecten der Zeit und der Monarch selbst auf strenge Regelmäßigkeit legten, ist schwer denkbar, daß er die Eingangsfront seines Königsschlosses mit solcher Flickarbeit hätte belassen wollen.

Die Sache liegt indeß nicht so einfach. Was man später hier ausgeführt sieht, war nämlich nicht bloß eine decorative Arbeit, eine Bekleidung der Südfront mit modernen Formen. Es hatte sich das Bedürfnis herausgestellt, diesen Hauptflügel durch einen parallelen, seine Tiefe verdoppelnden Anbau zu erweitern. Der Anbau sollte eine Reihe der vornehmsten und prachtvollsten Räume des Schlosses enthalten.

Wenn man den einzigen erhaltenen Grundriß des Alcazar, genauer des Hauptgeschosses seiner westlichen Hälfte[1]), betrachtet, so bemerkt man, daß der Südflügel sich vor allen andern durch eine doppelte Flucht von Sälen auszeichnet. Beide Reihen aber sind geschieden durch eine Zwischenmauer von auffallender Stärke. Sie übertrifft an Dicke die Umfassungs- und Außenmauern dieses und aller übrigen Flügel. Die Vermutung, daß dies die alte Außenmauer war, wird bestärkt durch die Existenz eines Rundthurmes, an den sie stößt, und der früher die hierher fallende Südwestecke des Palastes befestigte. Die zweite Reihe von Gemächern war

---

[1]) Mitgeteilt in der Gesch. u. Beschreibung des Alcazar, in meinem Velazquez I, 142 ff.



Der Alcazar im XVII. Jahrhundert

also dem Plan des ersten Baumeisters fremd, sie ist erst später hier zugesetzt, der Südmauer vorgelegt worden. Und dies wird durch zahlreiche geschichtliche Notizen bestätigt.

Die innere Hälfte des Südflügels enthält Gemächer und Säle, die in den Berichten des XVI. Jahrhunderts bis in das zweite Jahrzehnt des XVII. eine Rolle spielen: den großen Saal für die öffentlichen Feste und Staatsactionen *(Sala de las Comedias, ó de las fiestas públicas)*, das Schlafzimmer Ihrer Majestäten, den Furiensaal, mit den vier Tartarusfiguren Tizians. Noch im Jahre 1615 sind die Heiratscapitulationen zwischen Ludwig XIII und der Infantin Doña Anna in diesem alten Comödiensaal abgeschlossen worden.

Die äußere Hälfte enthält dagegen lauter Räume, die erst im XVII. Jahrhundert genannt werden, die Galerie der Königin, auch Galerie der Bildnisse und Südgalerie genannt, den Spiegelsaal über Thor und Vorhalle, und den achteckigen Saal *(la pieza ochavada)*. Cuelbis in seinem Bericht von 1599, selbst Gil Gonzalez Davila in seiner Beschreibung des Alcazar vom Jahre 1623 gedenken ihrer noch mit keinem Wort. In den Inventaren der Gemälde kommen sie zuerst vor unter Philipp IV (1636). Die große Südgalerie scheint zuerst fertig geworden zu sein, unter Philipp III. Im Inventar von 1636 werden hier verzeichnet: sechs Bildnisse dieses Herrschers und seiner Familie von Villandrando; Ansichten der Schlösser von Fabrizio Castello (die der König 1611 bestellte); die Bildnisse Alberts und Isabella's von Rubens; ferner Philipp II im Alter und die Königin Anna. Alles Bilder, die auf die Zeit Philipps III hinweisen. Später hat Philipp IV den Saal für seinen Schatz venetianischer Gemälde bestimmt.

Der Spiegelsaal, in dem er bei den feierlichsten Anlässen die fremden Gesandten empfing, heißt noch 1637 die *pieza* nueva *sobre el zaguan y puerta principal de palacio* (das neue Gemach über der Flur und dem Hauptthor des Palastes). Und Carducho sagt, daß er kürzlich erbaut sei: *el salon grande, que se hizo de nuevo, que tiene balcones á la plaza* (S. 350) (der große Saal, der neu angelegt wurde, der Balcons nach dem Platz hat).

Noch später ist der achteckige Saal, die Tribuna des Palastes, unter Velazquez' Leitung eingerichtet worden.

Dies sind die Gemächer, deren Fenster mit den vergoldeten eisernen Balcons in den Prospecten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts zu sehen sind, die Räume, wo sich der monarchische Pomp und die Kunstliebe der letzten Habsburger und des ersten Bourbonen entfalteten. Daß Philipp II bei der Verlegung der Residenz nach Madrid sich ganz besonders mit der Frage der Hauptgemächer der Südfront beschäftigte, geht aus dem Briefe an Vega hervor, in dem er deren Risse *(trazas)* einfordert; daß er ihre Ausführung seinem Nachfolger überlassen mußte, hatte aber gute Gründe.

Das Schicksal wollte, daß gerade im Anfang dieser sechziger Jahre, als der stärkste Antrieb zur Förderung des Umbaues eingetreten war, alle Gedanken und Finanzmittel des Königs abgelenkt wurden durch die Schöpfung

des Escorial. In der Depesche Thiepolo's vom 27. April 1562 geschieht seiner bereits Erwähnung. Die Vermutung ist sogar nicht zu kühn, daß dieses Unternehmen den entscheidenden Anstoß zur Uebersiedlung des Hofes nach Madrid gegeben habe. So ist es gekommen, daß der Riesenbau des Palast-Klosters bereits 1584 fertig aufgemauert dastand, während der 1537 begonnene Umbau der Residenz am Manzanares erst im letzten Drittel des folgenden Jahrhunderts seinen Abschluß gefunden hat.

Wahrscheinlich war es eben nach diesem Jahre 1584, als der König wieder Athem schöpfen konnte, daß man die Erweiterung der Südfront plante und begann. Denn dem blöden und indolenten Sohne möchte man einen so kühnen Gedanken nicht zutrauen. Daß es in der That nicht früher geschehen ist, das scheint aus folgendem merkwürdigen Umstand hervorzugehen.

In der Wyngaerde'schen Zeichnung nämlich tritt der große südwestliche Thurm — sein jüngstes Werk — noch in seiner ganzen Tiefe vor die Fluchtlinie der Fassade, also daß seine Ostwand mit ihren sämmtlichen Fenstern, je vier in den drei unteren Etagen, frei sichtbar ist. In den Ansichten des XVII. Jahrhunderts ist diese Ostwand durch den hinzugekommenen Anbau des Südflügels zum größten Teil, mindestens in Dreiviertel der Thurmtiefe, verdeckt; nur ein schmaler Saum, mit je einem Fenster, ist frei geblieben. Es ist undenkbar, daß man sich die Mühe genommen habe, die kostbaren Fenster mit ihren Gewänden und Verdachungen ausführen zu lassen, in der Aussicht, sie in wenigen Jahren zumauern zu müssen. Die Wyngaerde'sche Ansicht des Thurmes beweist also zweifellos, daß man die Erweiterung des Südflügels und die Cinquecentofassade in den Bauplan, der im Jahre der Verlegung der Hauptstadt in Ausführung begriffen war, noch nicht aufgenommen, ja noch gar nicht ins Auge gefaßt hatte.

Es fehlt aber auch in den spätern Prospecten des XVII. Jahrhunderts nicht an Spuren, wie man bei der Umwandlung der alten, unregelmäßigen Südfront in die moderne, regelrechte zu Werke gegangen ist. Jene beiden Thorthürme nämlich sind nicht abgebrochen, sondern in die neuen Räume verbaut worden. Der rätselhafte Aufsatz, der zur Rechten der neuen Eingangsfront über das Palastdach wie ein Aussichtsthurm emporragt und die Symmetrie der Fassade stört, ist nichts anderes als ein Ueberbleibsel des alten, die platereske Thorfront Karls V flankirenden, östlichen Thorthurms. Nach jenem Grundriß des *piso principal* lag unter diesem Aufsatz der *Tocador* (das Ankleidezimmer) der Königin, dieses aber war einst der große Saal des Thurmes gewesen. Auf der andern Seite, links vom Portal, lag der achteckige Saal; auch dieser quadratische und gewölbte Raum entspricht ganz einem Turmgemach, er wird der Hauptsaal des westlichen Thorthurmes gewesen sein. Die zu diesen Thürmen gehörigen Mauerflächen des Erdgeschosses sind fensterlos, augenscheinlich, weil man die hier verbauten massiven Thurmmauern durch Fensteranlagen nicht schwächen mochte.

In den spätesten Ansichten ist jener Dachaufsatz verschwunden, dagegen der rohe südöstliche Eckthurm neuerdings ganz in Uebereinstimmung mit der südwestlichen Torre dorada ausgebaut worden. Er hieß nun der Thurm der Königin; die Regentin-Wittwe Marianne hatte sich in ihm ein Denkmal gesetzt. Den Zustand des Schlosses in seiner Vollendung vergegenwärtigt dessen größte und schönste Ansicht, die im Jahre 1704 von dem Architecten Philipp Pallotta gezeichnet und von N. Guerard in Kupfer gestochen wurde (59 × 43 cm). Auf dem Palastplatz ist der Auszug Philipps V zur Campagne von Portugal in Callots Manier dargestellt. —

Wer die Erzählung liest von jenem nächtlichen fackelbeleuchteten Gang Philipps II am 18. Januar 1568 durch das alte Schloß, mit dem Gefolge der Vertrauten, von seinen Wohngemächern nach dem Schlafzimmer des Don Carlos, und nach dem »Thurm«, in dem dieser dann sechs Monate gefangen saß, verzweiflungsvoll sein Ende beschleunigend, der wird sich gern eine bestimmte räumliche Vorstellung von diesem unheimlichen Vorgang machen wollen. Und dies ist selbst heute nicht unmöglich. Die Wohnung des Prinzen lag im östlichen »Hof der Königin« *(patio principal)*, und zwar in dem unter dem *piso principal* gelegenen *cuarto bajo*, an der Nordseite.

Der König, der die von Carducho so anschaulich beschriebenen Räume im oberen Teil des Westflügels bewohnte, mußte danach folgenden Weg zu dem Schlafgemach des Sohnes nehmen. Zuerst begab er sich nach dem schmalen, an der Außenmauer hinführenden Gang *(paso)*, der von der Thür hinter der *Audiencia* nach der nordwestlichen Ecke des Palastes zu dem »Thurm des Hermaphroditen« führte; von da durch die große Nordgalerie *(galeria del cierzo)* ostwärts. Diese reichte von dem Ratzimmer *(pieza de consultas)* bis zu dem Durchgang *(pasadizo)* und der Stiege nach den untern Wohnzimmern *(Escalera de las bovedas al cuarto bajo)*. Der Thurm, in den der Prinz eingesperrt wurde, ist nicht der »viereckige Thurm mit Dach«, der vielmehr zu einem nördlichen Anbau des Palastes gehört, sondern der kleine Thurm mit halbrunder Ausladung nach Westen, der die Nordgalerie nach dieser Seite hin abschließt, der »Thurm des Hermaphroditen«.

Es ist derselbe, in dem 1525 König Franz von Frankreich nach der Schlacht bei Pavia gefangen gehalten wurde.

XIV

HIERONYMUS BOSCH

Vortrag gehalten zu Bonn am Winckelmannstag des Rheinischen Altertumsvereins, den 9. December 1888
(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen X. 1889)



HIERONIMO BOSCHIO PICTORI.

Quid sibi vult, Hironyme Boschi, Aspiceres? Tibi Ditis auari
Ille oculus tuus attonitus? quid Crediderim patuisse recessus
Pallor in ore? velut lemures si Tartareasque domos tua quaua
Spectra Erebi volitantia corã Quicquid habet sinus imus Auern
Tam potuit bene pingere dextra.

Die große Kirche Sankt Johannis zu Herzogenbusch ist eine der letzten Bauschöpfungen, die der Spitzbogenstil in den nördlichen Niederlanden hinterlassen hat. Ihr Neubau fällt in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts, die Ausstattung aber des fünfschiffigen Innern lief noch fort bis in die ersten Jahrzehnte des sechzehnten; eine Zeit also, wo diese Lande vortreffliche Bildschnitzerschulen besaßen, die selbst Nachbarländer versorgten, während die flandrische Oelmalerei, nach diesen Provinzen vordringend, neue eigentümliche Charakterzüge zu Tage brachte.

Als der Prinz Philipp von Spanien auf der großen Fahrt durch seine künftigen Reiche im September 1549 die reiche blühende Stadt besuchte, sah er jene Kirche in ihrem noch nicht lange beendigten Bilderschmuck. Sie besaß nach dem Reisebericht des Cristóbal Calvete de Estella (Ant-

werpen 1552) vierzig Altäre mit vergoldetem Schnitzwerk von wundersamer Ausführung. Besonders fesselte die Fremden eine künstliche Uhr, wo beim Schlag der Stunde die drei Magier hervortraten, den neugeborenen König der Juden zu verehren, und auf das Signal zweier Posaunenengel das Jüngste Gericht sich abspielte: die Todten erhoben sich, die Engel schieden Schafe und Böcke, die Glorie des Himmels wurde offenbar, die Hölle that ihren Rachen auf, in den die Verlorenen kopfüber hinabstürzten. Diese Herrlichkeiten der großen Kirche von Herzogenbusch waren indeß von kurzer Dauer; schon zwanzig Jahre später kam der Bildersturm, und nach der Einnahme durch die Truppen der Generalstaaten unter Prinz Friedrich Heinrich (1629) ist ziemlich alles verschwunden.

In die Jahre jener lebhaften Kunstthätigkeit fällt das Leben des Malers Hieronymus, der, wohl nach der Herkunft der Familie van Aeken, d. h. Aachen, heißt, nach seinem Wohnsitz aber sich selbst stets Jheronimus Bosch unterzeichnete. Urkundlich bekannt ist, daß er für jene große Kirche fünf Gemälde lieferte, die noch im Jahre 1629 zu sehen waren. Ebenso hat er hier für die Capellenfenster der Liebfrauenbrüderschaft (deren Mitglied er lange gewesen ist) 1493 die Cartons gemacht. Aus seiner Malweise würde man indeß folgern, daß er seine Jugend in Brüssel oder Antwerpen verbracht, denn er kann sie schwerlich in Aachen oder Herzogenbusch gelernt haben. Vermutlich war er der Erste, welcher die Kunst der neuen Oelmalerei an diesen Ort verpflanzte. Er behielt sie wenig verändert bei, so sehr er in Stoff und Geist seine eigenen Wege ging, die in der Richtung der späteren holländischen Schule lagen.

Obwohl er in der Notiz über sein Ableben (1516) »*insignis pictor*« heißt und in einer Bruderliste »*seer vermaerd schilder*«, so hat doch Karel van Mander am Ende des Jahrhunderts nicht mehr von ihm in Erfahrung bringen können, als was er aus einigen ihm bekannten Gemälden abnahm, Bemerkungen über seine Technik. Auch heute, wo so viele in ihren Tagen mehr oder weniger lebendige Größen aus dem Staube der Archive ans Licht gefördert werden, müssen wir uns mit einer, freilich der wichtigsten Urkunde: den Gemälden, begnügen, um wenigstens über seinen inneren Menschen Vermutungen zu gewinnen. Den äußeren Menschen vergegenwärtigt ein in Kupferstich erhaltenes Bildnis seines Alters.

Es ist ein magerer Breitkopf mit vortretenden Backenknochen; die zahlreichen Horizontalfalten der Stirn, die stetig geradeaus sehenden Augen (man weiß nicht, blicken sie ins Diesseits oder Jenseits), der kleine, schmale, eingezogene Mund kündigen einen ernsten, schweigsamen, doch harmlosen Mann an, hinter dessen Maske man wohl kaum den Schalk ahnen würde. Läse man darunter den Namen irgend eines niederdeutschen Theosophen oder Schwarmgeists, man würde es ganz in der Ordnung finden. Da Bosch, der 1516 starb, hier schon als Greis erscheint, so wird man sein Geburtsjahr wohl weiter als 1460 zurücksetzen müssen.

Den Werken dieses Mannes, der als Meister wohl nie aus seiner Stadt herausgekommen ist, war eine weite Verbreitung bestimmt. Schon bei Lebzeiten wurde ihnen die noch nicht häufige Ehre der graphischen Vervielfältigung zu teil, durch den Baumeister und Bildschnitzer Alart du Hameel. Selten fehlt sein Name in Cabinetten fürstlicher Gemäldefreunde, wie Margarethens von Oesterreich, deren Bruder Philipp der Schöne 1504 ein Jüngstes Gericht bei ihm bestellte, von dem das Exemplar der Wiener Academie vielleicht eine Copie ist. Auch Rubens soll einige Sachen von ihm in seiner Sammlung gehabt haben.

Nicht weniger Anklang fanden seine Malereien in romanischen Ländern. Der Cardinal Grimani besaß drei Stücke, und vier bezeichnete sah noch Zanetti im Ratsaale der Zehn des Dogenpalastes; zwei dorther stammende Tafeln sind kürzlich in dem Magazin der Kaiserlichen Galerie in Wien gefunden worden. Vasari verzeichnet die von Hieronymus Cock verlegten Stiche. Lomazzo nennt ihn *singolare,* außerordentlich, ja göttlich in wunderlichen Erfindungen und furchtbaren Träumen. Félibien erwähnt eine Tapisserie nach seiner Patrone im Garde meuble du Roy, eine andere ist neuerdings im Escorial zum Vorschein gekommen.

Ein Verehrer unseres Hieronymus war D. Felipe de Guevara, Comendador de Estriana, vom Santiago-Orden: der Sohn jenes Diego, dessen Bildnis Roger gemalt, und der die Tapisserien der Statthalterin Margaretha in Verwahrung hatte. D. Felipe war Humanist, Sammler und Schriftsteller über spanische Münzen. Karl V folgte er, als *gentilhombre de boca,* nach Tunis, den Rückweg nahm er über Neapel. In hohem Alter verfaßte er ein Büchlein über die alten griechischen Maler, *Comentarios de la pintura,* dessen Handschrift vor hundert Jahren in Palencia bei einem Trödler entdeckt und von A. Ponz in Madrid 1788 herausgegeben wurde. Von neueren Malern wird seltsamer Weise nur Bosch besprochen. Er vermutet, daß das von dem ägyptischen Maler Antiphilos aufgebrachte, *Grylli* genannte Fach, den jetzt so beliebten Stücken dieses Flamenco ähnlich gewesen sei. Er versteht aber darunter nicht Grotesken, sondern »geistreiche Figuren mit originellen Gebärden« [1]). In seinen Darstellungen der Affecte glaubt er die ethische Malerei der Griechen wieder aufgelebt. Merkwürdig ist, daß dieser früheste Gewährsmann Boschs Bezeichnung als Erfinder von Ungeheuern und Chimären bestreitet. Dergleichen fände sich wohl da wo es hingehört, in Höllenstücken; sonst aber habe er sich stets ans Decorum und die Grenzen des Natürlichen gehalten. Was derart unter seinem Namen gehe, sei gefälscht und im Kamin geräuchert; er nennt einen seiner Schüler und Nachahmer, der seine Producte mit Boschs Namen be-

[1]) Grillo — género de pintura, que á mi parecer fué semejante á la que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Bosch, ó Bosco, como decimos, el qual siempre se extrañó en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar. Comentarios p. 41.

zeichnet habe. Guevara kannte also viele Werke des Bosch, in denen nichts war von phantastischem Spuk.

Nach Guevara's Tode (1570) erwarb Philipp II einen Teil seines Nachlasses von den Erben gegen eine Rente von tausend Ducaten, darunter sechs Tuch- und Tafelmalereien des Bosch, die er mit Ausnahme des »Heuwagens« in seinen Palast zu Madrid brachte. Es waren: der Blindenführer, der flandrische Tanz, die Blinden auf der Saujagd, die Hexe und die Cur der Narrheit. Dieser strenge Herr fand so viel Geschmack an Hieronymus, daß er, aus seinen Inventaren zu schließen, alles aufgekauft zu haben scheint, was zu bekommen war. Die Gelegenheit war günstig. Herzogenbusch, eine sehr starke Festung, ist mehre male von den Holländern vergebens belagert und erst dreißig Jahre nach seinem Tode den Spaniern entrissen worden. Bei den niederländischen Unruhen mag manches für ihn confiscirt worden sein: wir lesen von einem Gemälde, das aus dem Palast Wilhelms des Oraniers in Brüssel weggenommen wurde. Im Jahre 1574 übergab er dem Escorial u. a. neun Gemälde des Bosch: zwei Passionsbilder, mehrere St. Antonius und große Allegorien. Im Schatzhaus und im Palast zu Madrid waren zwölf Stücke vermischten Inhalts, im Jagdschloß Pardo ebensoviel meist satirische und sittenbildliche Darstellungen. In diesen Ausgeburten eines germanisch-mittelalterlichen Gehirns mag der König an melancholischen Tagen Zerstreuung und Erbauung gefunden haben, während er in heiteren Stunden die Räume am «Kaisergarten« vorzog, wo er aus Tizians üppigen Fabeln eine kleine Galerie gebildet hatte.

Nur jene Gemälde des Escorial sind noch fast alle erhalten, die wichtigsten auch am Orte, darunter sind seine Hauptwerke. Blos die Höllenfahrt Christi ist abhanden gekommen. Was in den anderen Schlössern war, ging verloren; und auch in außerspanischen Ländern ist wenig echtes und kaum noch bedeutendes mehr von ihm zu finden. Vieles war auf Tuch mit Leimfarben gemalt, ein Verfahren, das sich gegenüber der zeitraubenden Technik der damaligen Tafel- und Oelmalerei empfahl, wenn man rasch und in größerem Umfange arbeiten wollte. Da aber solche Tuchbilder kaum zu reinigen, noch vor Mottenfraß zu hüten waren, so begreift sich ihr Verschwinden. Verdorbene Stücke wurden durch Copien ersetzt: Francisco Granelo hat noch im Jahre 1609 im Auftrage des *Maestro mayor de las obras reales* ein solches Stück für das Pardoschloß für tausend Realen in Oel copirt, das Eug. Caxés auf zweitausend taxirte. Auch Teile zertrümmerter Compositionen wurden damals noch eingerahmt und aufgehängt. Im Jahre 1772 nennt das Inventar von Buen Retiro eine Anzahl seiner Werke unter den *Pinturas maltratadas*, oder *Pinturas totalmente perdidas, arrolladas*, und erklärt sie für wertlos *(inútiles)*.

In Folge davon wurde Bosch einer der wenig gekannten Maler der Niederlande. Von ihm, der so viel Träume gemalt, hat man gesagt, er ist vorübergegangen wie ein Traum. Seine biblischen Historien, seine

Proverbien wurden vergessen. Lucas von Leiden, Quinten Metsys, der alte Brueghel hatten ihn in Schatten gestellt, obwohl er sie in Fruchtbarkeit der Phantasie, wie in Schärfe und Humor der Beobachtung zweifellos übertraf. Indem Peter Brueghel seine Erfindungen zeitgemäß bearbeitete und neu auflegte, hat er ihn beerbt und verdunkelt, in Bauernstücken wie Grotesken. So hat noch Wright in seiner Geschichte des Grotesken (1865) Brueghel als den »großen Repräsentanten« (p. 291) der Diablerien des XVI. Jahrhunderts geschildert; aber seine Charakteristik paßt Wort für Wort auf den zwei Menschenalter älteren Bosch, den er nicht einmal nennt.

Waagen fertigt ihn ab mit der Phrase: er verzerrt das phantastische, in der Schule befindliche Element zum Gespensterhaften und Diabolischen; Crowe und Cavalcaselle scheinen ihn gar zu einem Spanier zu machen: dies Land habe sich im XVI. Jahrhundert nur zweier Maler rühmen können, beide überspannt in ihrer Art: Berruguete und Bosch, »der die flandrische Malerei lächerlich machte«!

Kirchliche Historien

Versuchen wir, uns den wirklichen Bosch aus seinen Werken lebendig zu machen, und zwar zuerst aus denen, wo er mit festen Füßen auf der Erde steht, den natürlichen, vernünftigen Bosch. Die Dornenkrönung und die Kreuzschleppung im Escorial sind Hauptwerke dieser Classe. In ihnen ist nichts von Phantastik. Dagegen findet man hier, daß Bosch der Träumer ein Maler ist, und zwar sehr ein Maler. Wer mit den niederländischen Meistern jener Zeit vertraut ist, wird beim Anblick dieser Bilder den Eindruck einer Entdeckung haben, einer unbekannten neuen Größe.

Die Kreuzschleppung ist ganz abweichend von der durch einen alten Stich bekannten Composition (Woermann, Geschichte der Malerei II, 529). In dieser sieht man einen starken Haufen von seltsam costümirtem und gewappnetem, wüst aussehenden Volk aus dem Stadtthor sich hervorwälzen. In unserem Gemälde ist es ein fast feierlicher Zug von Männern in anständiger Tracht, von ehrbar gesetztem, bürgerlichen Wesen, ohne Lärm und Grimassen, mitten im Felde, denn in weiter Ferne liegt die (diesmal ganz niederländische) Stadt mit Mauer und Thurmkranz. Auf einer umzäunten Wiese des Mittelgrundes sehen Johannes und Maria bang herüber. Es ist der Moment, wo Simon von Cyrene, ein magerer Greis in weißer Kapuze, von einem unheimlichen alten Juden in maurischem Costüm, der ihn überredend umfaßt, bewogen wird, das Kreuz aufzunehmen. Christus, in violettgrauem langen Gewand, weit vorgebeugt, mit dem rechten Knie den Boden berührend, den Rücken fast horizontal unter der Last, aber göttlich geduldig in Bewegung und Blick, ist im Geiste dieser Umgebung weit entrückt. Auch diese aber scheint den Zwischenfall kaum zu bemerken. Keiner wendet sich Christus zu, keiner hemmt seine

Schritte. Das Urteil ist gefällt, das Opfer überantwortet; sie sind ganz erfüllt von der Erwartung der nahenden Execution: in sich gekehrt, in dumpfer Spannung, unaufhaltsam schreiten sie dem Ziele zu. Es sind harte, beschränkte, etwas querköpfige Menschen, keine unbegreiflichen Bösewichter. Vertieft man sich in diese unverkennbar dem Leben entnommenen Bildnisköpfe, so will uns dünken, als riefe der Maler seinen Mitbürgern zu: *Du* gehörst hierhin, *du* dahin; als meine er, überall solche zu kennen, die sich unter Umständen mit Ueberzeugung zu gleicher That bereit finden würden.

Für seine Beurteilung als Maler ist das Gemälde unschätzbar. Die Herkunft von der alten Schule Brabants ist unverkennbar, obwohl das Colorit nicht den gediegenen Schmelz eines Roger und Dierick hat. Bei aller Schärfe der Zeichnung fällt die Freiheit von Befangenheit und Steifheit in Haltung und Bewegung auf, verglichen selbst mit Lucas. Er ist ein nüchterner, genauer, schalkhafter physiognomischer Beobachter, aber ohne Uebertreibung und Manier wie ohne Wiederholung und Familientypus. Der Fall der Gewandung ist ebenfalls durchweg leicht und schlicht, in langen, schmalen, eckigbrechenden Motiven, ganz den Bewegungen folgend.

Die Farben sind kräftig, der Ton im Vordergrunde bräunlich, doch ist mehr mit Farben und Umrissen modellirt als durch Schattirung. Die Landschaft hat die gelbgrünlichen, hellgrauen Töne reinen Tageslichts. Darüber ein wolkenloser, tiefblauer Himmel mit weißem Schein am Horizont.

Das zweite Stück, die Dornenkrönung (Esc. Nr. 371), ist ein Rundbild auf viereckiger Tafel, auf Goldgrund; der Rahmen (7′ br. 5′ 8″ 6‴ h.) bedeckt mit dunkelgrünen Grisaillen, den Engelsturz darstellend. Der Vorgang wird vergegenwärtigt durch fünf Halbfiguren nebst einem hinten hervorlugenden Kopf. Der Heiland sitzt in der Mitte auf einer Steinbank, das weiße Gewand, das ihm Herodes (nach Ev. Luc. 23, 11) hat anlegen lassen, ist ein Soldat im Begriff mit lautem Geschrei abzureißen, während ein Greis von tückischem Mienenspiel ihm mühsam die Dornenkrone aufpreßt. Dieser Alte trägt um den Hals ein Medaillon mit Doppeladler, an dem ein Sträußchen steckt. Christus ist ein Bild der Ergebung, nur die Stirnfalten zwischen den Brauen deuten den Schmerz an, sein Auge ist seitlich gewandt, wie von der Pein der Gegenwart wegstrebend. Die merkwürdigsten Köpfe aber sind die beiden Zuschauer zur Linken. Nach ihrer gemessenen zuwartenden Haltung scheinen sie das amtliche Personal vorzustellen. Der eine mit stark ausladendem Profil auf langem, dünnen Halse, ein Fuchsgesicht, hält als Amtszeichen einen Stab mit großem Crystallknopf, in dem man den Kopf des Hohenpriesters Aaron erkennt. Der zweite, ein prächtiger dunkler Krauskopf trägt einen dunkelgrünen pelzverbrämten Talar, mit Brocatmustern. Unter der gehaltenen Würde, mit der sie den Vorgang beobachten, verbirgt sich geheimes Triumphgefühl. Die Neigung zur Darstellung verschlossener Leidenschaften ist unverkennbar.



Die Dornenkrönung. Im Escorial

Alle Köpfe des Bildes enthalten die Beglaubigung ihrer Lebendigkeit in jeder Linie; sie sind in der That von fast grauenhafter Wahrheit; zuviel für den Ernst des Gegenstandes. »Der Ernst«, sagte Jean Paul, »hebt das Allgemeine hervor, der Komiker heftet sich an das Sinnlich-Bestimmte.« Beim Anblick so frappant lebendiger Köpfe fühlt man wohl den Reiz zum Lachen. Was Bosch aber vor verwandten Malern dieser Richtung voraus hat, ist der physiognomische Gehalt seiner Köpfe, der oft, z. B. in Lucas von Leidens philiströsen Typen, bei aller Häßlichkeit und Bizarrerie der Linien fehlt. Seinen Originalen kann man übrigens noch heute im dortigen Volke begegnen.

Es ist dies wohl das früheste Beispiel jener historischen Scenen in lebensgroßen Halbfiguren, die später durch Quinten Metsys und Marinus beliebt, und von Malern wie Hemessen in grobkörnigeren Machwerken ausgebeutet wurden. Sie kommen ja auch in der venetianischen Schule, bei Giorgione und Tizian vor. Diese Form empfahl sich besonders, wo das Gewicht mehr auf dem Conflict widerstreitender Leidenschaften als auf dem äußeren Geschehen lag. Der Künstler, bedacht die Wurzel der Triebfedern und den Charakter zu malen, streicht die bedeutungslosen Teile und die Umgebung, um blos durch die Kraft der ausdrucksvollen Körperhälfte zu wirken.

Dies Rund scheint die Mitteltafel eines Triptychons gewesen zu sein, von dessen Flügeln, der Gefangennehmung und Geißelung, man sich vielleicht nach einer rohen Copie im Museum von Valencia eine Vorstellung machen darf. Hier ist die Handlung auf eine Gruppirung carikirter Köpfe reducirt, wie in Hogarths Collegium medicum, mit Zufügung eines charakteristischen Teils: die Hand des Malchus mit der Laterne, der das Schwert ziehende Arm des Petrus. Diese Köpfe umringen das edle Leidensantlitz der Mitte.

Wir besitzen in unserer Nähe, im *Kölner Museum*, ein einfaches, leider durch Verwaschen unscheinbar gewordenes Bild, in dem Bosch, eben wegen des Fehlens der Phantastik, früher nicht erkannt worden war (Nr. 554, 1,05 × 0,84, eine Copie in Brüssel). Es ist die Geburt zu Bethlehem, die Eltern, lebensgroße Halbfiguren, hell, fast schattenlos gemalt, zu beiden Seiten des Kindleins. Maria, von ungemein zart behandelten, sanften, reinen Zügen, erhebt in stiller Betrachtung und Verehrung die Hände, große, schöne, volle Hände, ohne ungefällige Gelenke und Falten. St. Joseph sieht mit bedenklichem Blick auf das ohne Schutz in die kalte Erdenwirklichkeit einer Winternacht versetzte Kind, dessen zarte Haut durch spärlich unterbreitete Strohhalme kaum vor der eisigen Berührung des Steines geschützt ist. Es ist ja ein Decembermorgen. Die Bäume der kahlen Ebene sind entlaubt; auf der Mauer sitzt eine einsame, nachdenklich zusehende kluge Elster. Einige Hirten sind eingetroffen, aber zwei wollen sich erst im Nebengemache der Ruine am Feuer wärmen; ein dritter, in die schwarze Capuze gehüllt, schaut halb befremdet, halb verlegen



Geburt Christi. Im Kölner Museum

lächelnd durch den Vorhang. Joseph, der keinen Mantel zu besitzen scheint, wärmt die Hand am Leib. Aber Ochse und Esel zeigen sich wieder als praktische Leute: sie nähern mitleidig die biederen Schnauzen und hauchen dem Kind aufs bloße Leibchen. —

Die Galerie des Prado in Madrid hat aus dem Escorial ein sehr bedeutendes, echtes Gemälde erhalten, das auf Boschs neuerliche Schätzung nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Die Epiphanie wurde Philipp II aus Brüssel gesandt, von Jan de Casembroot, sie bekam ihren Platz in der *Iglesia vieja.*

Sie hat die übliche Form des Triptychons, auf den Flügeln die Stifter mit St. Petrus und der hl. Agnes; alles in reicher landschaftlicher Umgebung, mit sehr hohem Augenpunkt: der Horizont liegt ganz oben im Bogen, die Scheitel der Figuren in $^1/_3$ Höhe. Maria, in einem weiten dunkelblauen Mantel, hat diesmal nüchterne, blasse Züge, hohe Stirn, die durch mürrisch-schläfrigen Ernst, wohl als Würde gemeint, nicht anmutiger werden.

Dieser alte Kern ist von einer Menge fremdartigen Details in Costüm, Umgebung und Ferne umsponnen. Der Schauplatz der Hauptscene ist ein niedriges, verfallenes bäurisches Fachwerkhaus, die ganze Breite des Vordergrundes einnehmend. Die schadhaften Lehmwände, das Strohdach könnten einen Ostade neidisch machen. St. Joseph trocknet im Höfchen die Windeln. Dies heimatliche Bauwerk contrastirt mit dem exotischen Charakter alles Uebrigen, besonders mit Tracht und Gaben der Magier und der drei wildfremden Herren, die in der Thür zuschauen. Bei Boschs Reconstruction ihrer Garderobe würde wohl dem gewiegtesten Archäologen sein Latein ausgehen. Das von St. Melchior in der Schale überreichte Gold besteht statt wie sonst in Münzen in einer kleinen goldgetriebenen (oder massiven) Gruppe: das Opfer Abrahams. St. Balthasar trägt als *mozzetta* ein Gebilde byzantinischer Edelmetallkunst, wie ein kuppelförmiges Reliquiarium, in Bogennischen erscheinen Salomo und die Königin von Saba. Der Mohr endlich hält eine mit Reliefs verzierte kugelförmige Silberkapsel, auf deren Deckel ein Vogel in Schmelzarbeit mit einer Erdbeere im Schnabel die Fittige ausbreitet; vielleicht ostasiatische Arbeit.

Während die fremden Fürsten sich der Hütte näherten, wurden sie von Pilgern bescheidener Herkunft, Schäfern, Dudelsackpfeifern in langen Capuzenmänteln bemerkt, die ihnen auf dem Fuße gefolgt sind. Da sie während der Audienz der durchlauchtigen Gesellschaft draußen bleiben müssen, so befriedigen sie ihre fromme Ungeduld, indem sie durch die Löcher der Lehmwand spähen, das schadhafte Strohdach und einen dürren Baum erklettern.

Dahinter breitet sich eine weite hügelige Ebene aus, mit Unterholz und Flüßchen; von den Seiten stürmen Beduinenhorden heran. Links macht eine Reiterschaar Halt, ein Herold sprengt voran, nach dem Trupp gegenüber, der im Begriff ist durch den Fluß zu setzen. Die in der



Phot. Anderson

Anbetung der Könige. Im Prado zu Madrid

Glut eines tropischen Sommers verdorrten Grasflächen, die Baumpartien haben einen weichen gelblich grauen Ton, der an van Goijen erinnert. Die Sonne steht hoch am Himmel, aber ohne Strahlenkranz, eine goldene Kugel.

Die Localfarben, z. B. die roten oder schieferblauen Dächer, der Baumschlag werden gebleicht durch dies mörderische Licht, bei großer Klarheit der Luft. Im Grund eine fremdartige Stadt. Ihre Physiognomie führt abweichend von den Gewohnheiten der Schule, weit über Flandern und Brabant, ja sogar über Europa hinaus. Aus dem Häusermeer erheben sich große Rundbauten, aber sie haben mit dem Dom von Aachen und St. Gereon keine Aehnlichkeit: wunderliche Gebilde, eiförmige Kuppeln, wie indische Topen, dickbauchigen Flaschen vergleichbar, Treppenkegel auf walzenförmigem Unterbau, eine abgestumpfte Pyramide mit bedeckter Plattform. Es waren die Jahre, wo der ferne Osten sich aufthat, als aus dem neuen Thor des überseeischen Handels, Antwerpen, wundersame Berichte von einem uralten Culturland die nach solcher Kunde lüsterne alte Welt in Aufregung versetzten. Da däuchte es Bosch altfränkisch, Historien der Könige aus Morgenland mit burgundischen Hoftrachten und brabantischen Städtebildern auszustatten, und er construirte sich Jerusalem nach dem Bild einer hindostanischen Stadt. Während er in den ernsten Passionsbildern das heilige Drama von Leuten aus der Nähe aufführen läßt, will er in der wunderbaren Kindheitsgeschichte etwas vom Localton des Orients geben. Trotz aller Episoden und Randglossen fehlt es dem merkwürdigen Bilde nicht an Haltung; und technisch-malerisch dürfte es als seine vollendetste Arbeit bezeichnet werden können.

Sprichwörter und Sittenbilder

Ein anderes Blatt wird aufgeschlagen, wenn er uns Scenen des Volkslebens, satirische Sittenbilder, Illustrationen von Sprichwörtern, mit beigeschriebenen flämischen Versen vorführt. Sie waren meist in Leimfarben auf Tuch gemalt. Wegen des ergötzlichen Inhalts, der vielen Anspielungen und kleinen Einfälle gesucht, fanden sie graphische Verbreitung; da die Blätter aber durch viele Hände gingen, in Zimmern, Schenken an die Wand geklebt wurden, sind sie sehr selten geworden. Kein Originalgemälde war bis jetzt nachzuweisen.

Im XVI. und XVII. Jahrhundert besaß das Schloß zu Madrid und das Jagdschloß Pardo noch eine große Zahl. Die Inventare Philipps II und IV nennen den Blindenführer, bekannt aus dem Stich von Peter van der Heyden und aus Peter Brueghels Wiederholungen, der aus zwei Blinden eine ganze Kette machte. Dann die Blinden auf der Saujagd. Unter Brueghels Flagge sind noch andere in freien Reproductionen durch die Jahrhunderte gegangen. Er hat hier auch Boschs hellen Ton *(peinture ultra-*

claire). Ferner »der Tanz nach der Weise von Flandern«, und die Hochzeit, wahrscheinlich eine Bauernhochzeit; »Fasten und Fasching«, wohl das von VASARI beschriebene Bild, wo Prinz Carneval in höchsteigener Person schmaust und Fasten hinaus wirft, auf dem Gegenstück wird es ihm vergolten. »Das Strafgericht«, ein großes Oelgemälde auf Leinwand, wo die Justiz in Person einen armen Sünder zur Richtstätte schleift, die Frau des Henkers trabt zu Roß hinterher. »Die Hexe mit dem Kinde«; »der Bälgentreter« u. a. Auch das von G. GLÜCK neuerdings veröffentlichte feine Rundbild des verlorenen Sohnes könnte man als Genremotiv, »der Landstreicher« bezeichnen.

Indes ist im Madrider Museum doch noch ein anonymes Original in Oel gemalt (Nr. 1860, 0,49 × 0,35 Holz). In einem Rund auf schwarzer Tafel sieht man eine chirurgische Operation. Im Vordergrund einer flachen, nach rechts hin sanft gesenkten, in weichem Licht ausgebreiteten, von hellblauen Hügeln begrenzten Landschaft sitzt im Lehnstuhl ein Mann, neben einem Tischchen. Der Wundarzt, hinter dem Stuhl stehend, bewaffnet mit dem Messer, schickt sich an, ihn von einem in die Stirn gedrungenen Object zu befreien. In Zerstreuung und Eifer hat er den Trichter statt des Doctorhuts auf den Kopf gestülpt. Mehr noch als der Druck des Objects auf das Organ der Intelligenz, lastet auf dem Patienten die dumpfe Angst vor dem heilenden Stahl. Ein wohlbeleibter Alter in Tonsur und blauer Kutte scheint einen Trostspruch zu sagen, er hält eine Kanne, vielleicht mit dem Wundbalsam, oder einer Stärkung für nachher. Eine Alte sieht zu, mit beiden Armen auf das Tischchen gestützt, sie hat das Buch, in dem der Fall nachgesehen wurde, seiner Würde entsprechend über den Kopf gebreitet. Diese Deplacirung von Trichter und Compendium scheint zu bedeuten, daß Bücherweisheit und Pharmacie in einem so schweren Fall dem Eisen weichen müssen: *Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat.* Diese Personen verraten jene eigentümliche Stimmung, mit der wir, nach der Meinung des Verehrers der Frau von Longueville, die *malheurs* selbst unserer besten Freunde zu betrachten pflegen.

Das Bild war bekannt unter dem Namen »das Narrengemälde« *(la pintura de los locos).* D. Felipe de Guevara, der eine Temperawiederholung besaß, sagt genauer: die Operation der Narrheit *(cuando se cura de la locura).* Es ist also eine der Chirurgie der Zukunft empfohlene Leistung, die übrigens nach SWIFT auch ein Mitglied der Academie von Laputa bereits projectirt hatte, indem er zur Ausgleichung der widerstreitenden Meinungen parlamentarischer Staatskünstler deren Gehirnhälften vertauschen lehrte. Sonst ist derselbe Gegenstand auch von Jan van Hemessen in seiner rohen Weise, und später als Scheinoperation und Cur der Einbildung, mit mehr Humor von Jan Steen und Frans Hals (Galerie von Rotterdam 313, 414) gemalt worden, im Anschluß an das holländische Sprichwort: »Er hat einen Stein im Kopfe«, »den Stein herausziehen« *(jemand an den Kei*

snijden), für »einen von der Narrheit curiren«. — Auf dem schwarzen Grund steht in prachtvoller goldener Schrift der Vers:

Meester snijt die Keye ras
Myne name Is bibbert das (Zitter-Dachs).

Die Träume

In allen diesen kirchlichen wie profanen Werken sieht man Bosch auf neuen Bahnen, von der letztgenannten Classe meint Michiels, er eröffne darin *le cortège des peintres moralistes*, er hätte auch sagen können, der Maler des Genres, das bis dahin nur in seinen Elementen, nicht als Fach bekannt war[1]). Bosch steht in der That an der Spitze der älteren Gruppen niederländischer Genremalerei: Peter Brueghel, Aertsen und Beukelaer; Q. Metsys und Lucas von Leiden.

In einer anderen, der berühmtesten Classe seiner Hinterlassenschaft dagegen erscheint er nach Inhalt und Form der Vergangenheit zugewandt: den allegorischen und satirischen Compositionen. Träume nannte man sie, *sueños de Bosco*, weil sie in scheinbar regelloser, ja wilder Combination von Wirklichkeitselementen Traumgebilden glichen, obwohl unter Leitung einer zielbewußten, berechnenden Intelligenz entstanden.

Der Realist verwandelt sich also in einen Phantasten. Wir finden diesen Rollenwechsel auch bei anderen Beobachtern menschlicher Thorheit, dem Lothringer Callot, David Teniers, dem Aragonesen Goya, die sich ebenso durch ihre Bilder der Sitten, Feste und Mißbräuche ihrer Zeit, wie gelegentlich durch Hexen- und Teufelsstücke einen Namen gemacht haben. In der That entkeimen Realismus und Groteske nicht so verschiedenen Wurzeln. Die Wirklichkeit niederer Art bedarf einer Würze von Humor, und der Dialekt des komischen Stils will die Dinge in buchstäblicher Treue des Details; »er kann nicht farbig genug sein«.

Oft genügt für die lächerliche Wirkung eine realistische Kleinigkeit im ernsten Ganzen, und die Reiche der Natur sind die wahre Fundgrube des Groteskenmalers; die sich selbst überlassene Phantasie würde nur öden Spuk zu Tage fördern.

Die Schriftsteller früherer Jahrhunderte, Sigüenza, Martinez, Baldinucci, P. Orlandi (im Abecedario) meinten, Bosch habe seine grausigen Wildnisse aufgesucht, weil er nicht gehofft, auf der betretenen Heerstraße sich bemerklich zu machen. Aber wer sieht nicht, daß diese Dinge ihn gesucht, ja verfolgt haben.

Man kennt noch vier solcher »Träume«, ohne Zweifel das Bedeu-

---

[1]) Berthold Riehl hat die Abhängigkeit P. Brueghels von Bosch im Einzelnen nachgewiesen; er schreibt diesem eine epochemachende Stelle in der Geschichte des Sittenbildes zu. Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst S. 107.



Phot. Anderson

Die Operation. Im Prado zu Madrid

tendste was er überhaupt hervorgebracht hat. Es sind: die sieben Todsünden, der Heuwagen, die Lust der Welt, die Versuchung des hl. Antonius; diese in Lissabon, die anderen im Escorial. Alle haben einen verhältnismäßig kleinen Umfang und meist die Form von Flügelaltärchen, außen mit Grisaillen verziert. In diesem kleinen Umfang hat er einen fast unerschöpflichen Inhalt zusammengedrängt, um ein Hauptmotiv geordnet. Es sind Variationen über das Problem des Bösen, die Flügel zeigen Ursprung und Ende, die Mitte den Kampf. Von jedem hat irgend einmal Jemand gesagt, eine vollständige Beschreibung würde ein Buch füllen; er hat was andere in Buchform ausgehen ließen contrahirt, wie man die Dinge im Convexspiegel erblickt. Wenn Holbein seinen Todtentanz, Sebastian Brant das Narrenschiff in eine Tafel hätten faßen wollen, sie hätten sich Bosch bestellen müssen. Er wählte diese Form mit richtigem Tact; die Menge schon ist ja ein komisches Wirkungsmittel, und das Groteske kann in der Malerei nur in kleinem Maßstab gefallen. Nur mit dem altflandrischen System und seiner feinen, strengen, harten, farbig-hellen Malerei waren solche Bilder möglich: die Kunst, das Große ins Kleine zu bringen, feiert hier noch einmal einen Triumph. —

Die sieben Todsuenden sind gemalt auf eine Tischplatte; wie der Louvre eine von Hans Sebald Beham besitzt, die Geschichte König Davids, und die Casseler Galerie von einem ungenannten Schweizer, diese ein astrologisches System veranschaulichend, nach der Idee eines auf die Siebenzahl gegründeten Harmonismus der Planeten, der freien Künste, der Tugenden. In der Tischplatte des Escorial erhalten wir nun die Kehrseite: das siebengestaltige Böse, das Böse erster Classe nach der kirchlichen Moral. Ein Thema, das damals auch in ganz anderer Weise, mehr bühnengerecht, in Tapisserien durchgeführt wurde: in Form pomphafter, gestaltenreicher Triumphzüge, eine solche Folge birgt das Königliche Schloß zu Madrid.

Wir sehen einen Kranz von zwölf Scenen vor uns, deren Zusammenhang freilich nur ein begrifflicher ist. Im Mittelpunkt der Tafel leuchtet ein Kreis mit Strahlen, darin der Heiland aufrecht im Sarcophag, die Linke warnend erhoben, darunter die Worte: *Cave, Cave, Dominus videt.* Um seine Peripherie legt sich ein breiter Gürtel, durch Radien in sieben Teile zerlegt, sieben Bilder aus dem bürgerlichen Leben, ein wahrhaftiger Spiegel für Bürger und Bauern, streng in den Grenzen der Alltagschronik gehalten, ohne Expansion der Phantasie. Vier Scenen im Zimmer, drei auf der Gasse. Da sieht man zwischen umgestürztem Mobiliar einen Bauer mit langem Messer auf den Nachbar losstürzen, eine beherzte Frau fällt ihm in die hocherhobenen Arme: der Zorn. Ein vornehmer Herr schreitet, den Falken auf der Hand, durch die Hochstraße, ein schwerbeladener Sackträger schleicht zurückschielend vor ihm her; in Thür und Fenster einer Bude machen die Leute ihre Glossen. Niemand wird im Zweifel sein, er wollte schildern, wie »des Neides Blick den Reichen sticht«. D. Felipe de Guevara rühmt diese Darstellung eines nicht leicht zu

malenden Affects; sie erinnert ihn an Aristides von Theben, den Maler der Seelenzustände und -Leiden nach Plinius. Diese sieben Bilder sind ganz im Charakter und Stil des Volksstücks. Die Situationen, welche Leidenschaften und Sünden hervorlocken, sind mit wenigen Figuren erzählt, ohne Chorus, und im Ausdruck sehr gehalten; den Stolz z. B. repräsentirt eine Dame, die, von hinten gesehen, mit der Anordnung ihres Kopfputzes beschäftigt ist. Außerhalb des großen Kreises, in den vier Ecken der Tafel, öffnen sich vier kleine Runde: hier kommen die Tage der Abrechnung der im Leben contrahirten Schulden: Sterbebett, Gericht, Paradies und Hölle. Aber diese Runde sind wieder in der bisherigen kirchlichen Art gemalt; zwischen ihnen und jenen Sieben scheint ein Jahrhundert zu liegen.

Philipp II hatte dies Stück besonders imponirt; er ließ es, ein gemaltes Pönitential, in seinem Wohnzimmer im Escorial aufhängen, demselben Zimmer, in dessen Alcoven er starb. Dort habe ich es noch im Februar 1873 gesehen; später wurde es weggebracht und unzugänglich gemacht[1]).

Am meisten Verständnis scheint von alters her gefunden zu haben die Allegorie des Heuwagens, ein Triptychon, das Felipe de Guevara besaß und Philipp II in die Iglesia vieja des Escorial versetzte. Eine Uebertragung des classischen Motivs des Triumphwagens ins heimatlich-ländliche. Man kann die Idee auch mit der Sebastian Brants vergleichen: »ein großes Schiff, das alle Narren der Welt aufnimmt«; auch Bosch hatte »das Schiff des Verderbens« gemalt.

Der Text, über den die Stimme der Wüste dem Propheten Jesaia zu predigen befiehlt: *Alles Fleisch ist Heu,* brachte Bosch auf den Gedanken, die Eitelkeit des Welttreibens unter dem Bilde eines Erntefestes darzustellen. Er versetzt uns in eine weite liebliche Landschaft, über die mit frischem Grün bedeckte, von Flüssen bewässerte Ebene geht der Fernblick in ein Hügelland, zur Rechten Berge und Burgen, wie am Rhein. Ein voller, vorzüglich getroffener Heuwagen ist auf der Fahrt heimwärts begriffen. Wie in Leopold Roberts Schnittern der pontinischen Sümpfe, hat hoch oben ein fröhliches Paar Platz genommen, das Mädchen singt nach Noten, der Knabe begleitet auf der Mandoline; ein Schutzengel erhebt betend die Hände, eine wunderliche Fama, deren Nase sich zur Trompete entwickelt hat, bläst den Erntejubel in die Weite. Im Vordergrund sieht man gottselige Mähderinnen in Nonnenschleiern, unter Aufsicht eines dicken Abts, beschäftigt das Heu in Säcke zu stopfen. Ein für das ländliche Fest ungewöhnlich vornehmes Gefolge kommt hinter dem Wagen her: die Häupter der Christenheit, voran der Papst, vielleicht Alexander VI, der Kaiser,

---

[1]) Guevara beschreibt diese Tafel S. 43 seiner Comentarios als Beispiel der von Bosch aufgebrachten Gattung des moralisirenden Genres und betrachtet es keineswegs als Fälschung; denn der darauf bezügliche Satz, beginnend *Exemplo de este genero de pinturas es una mesa que V. M. tiene* (das Büchlein ist Philipp II gewidmet) bezieht sich auf diese vorher erwähnten *moralidades,* deren hervorragendstes *exemplo* es ist, nicht auf die ebenfalls dort berührten Nachahmungen des Doppelgängers.



Der Heuwagen. Im Escorial





Die Flügel zum Bilde des Heuwagens

Kurfürsten, alle in höchstem Staat. Bei einer ordentlichen Kirmes darf es nicht ohne zerbrochene Knochen abgehen, und so fehlt auch in unserer Procession nicht das dramatische Interesse einer Prügelei, des Kampfs um das Heu. Verschiedene Personen, leider meist solche, die nach ihrem Gewand nur auf den »Kampf um die Seligkeit« bedacht sein sollten, wollen mit Leitern, Haken den Wagen erklimmen, stürzen, boxen und kommen unter die Räder. Vollends der Vorspann von sieben Unholden läßt kaum einen Zweifel, daß es mit diesem Heuwagen nicht richtig ist. Der Humor der Darstellung ist also: »Viel Lärmen um Nichts«, oder nach der Definition des Lächerlichen: »Das Unverständige sinnlich angeschaut in Handlung und Zustand«. Der Ernst und Eifer, der dem Kampf des Guten gegen das Böse, des Lichts gegen die Finsternis gewidmet werden sollte, die Welt wendet ihn williger, öfter dem Schein zu; für das Nichts der Eitelkeit bringt sie größere Opfer als für die wirklichen, ernsten Zwecke des Daseins. Die böse Scheune, den Nobiskrug *(el paradero)*, dem der Wagen zustrebt, zeigt der rechte Flügel.

Auf dem linken Flügel, mit Paradies und Menschenschöpfung, entdeckt man zugleich in hoher himmlischer Ferne den Sturz der Engel, den Ursprung also und die erste Katastrophe des Bösen. Sie ist aber abweichend von den üblichen Darstellungen dieses christlichen Titanenkrieges veranschaulicht. Zuerst glaubt man vielleicht eine Episode zwischen fünftem und sechstem Schöpfungstage zu sehen, wo aus fruchtbaren Wolken die kleinere Thierwelt sich zur Erde senkt. Näher unterscheidet man aber auf den Brüstungen der höchsten Wolken (unter der göttlichen Majestät in einer Irisglorie) Schaaren kleiner Engel in zornig abwehrender Haltung. Diese gilt einem Schwarm seltsamer Wesen, der abwärts auseinanderstiebt. Es sind Scorpione, Molche, Krebse, Käfer, Bremsen, zum Teil Familien, die in den folgenden schlechten Zeiten der Erde zu den bescheidensten Dimensionen herabgekommen sind. Solche Wesen, die zwar (nach Goethe) auch mit beitragen müssen zum Ganzen, aber doch selbst unsere irdischen Paradiese oft in Höllen verwandeln (die Symbolik geht auch hier von ländlichen Erlebnissen aus), scheinen nach Boschs realistischer Vorstellung einst auch den Himmel unbehaglich gemacht zu haben, und so werden sie in einer von der dortigen Dienerschaft vorgenommenen großen Samstagscheuerung ausgeklopft.

Schließt man die Flügel des Triptychons, so verschwinden Teufel- und Symbolspuk, wir athmen auf in einer weiten brabantischen Landschaft, mit der Heerstraße im Vordergrund. Hinten Bilder damaligen Landlebens, Bauern zur Musik des Dudelsacks tanzend, ein Wanderer an den Baum gebunden und Wegelagerer über seine Koffer herfallend, darüber zu unserem und aller ordentlichen Leute Trost der Rabenstein. Den Vordergrund nimmt *eine* große Figur ein, ein Bauer, der flüchtig die Straße entlang davoneilt, nur mit seinem Stock bewaffnet. — Wahrscheinlich brachte den Maler der Heuwagen auf die Idee des Bauern, als Er-

zeuger des Heus. Er ist es zugleich, der alle jene Stände ernährt, und ihnen Muße und Mittel zu ihren wichtigen Streitigkeiten giebt; in der Ferne sehen wir ihn in seinen harmlosen Erholungen und in einer jener Katastrophen, auf die er sich täglich gefaßt machen mußte, besonders wenn jene hohen Streitenden ihre tapferen Landsknechte nicht bezahlen konnten. —

Die seltsamste und dunkelste von Boschs allegorisch-moralischen Schöpfungen ist ein Bild, für das man nicht einmal einen rechten Namen hat finden können. Die Spanier nennen es das Treiben der Welt *(el tráfago)* oder die Ueppigkeit *(la lujuria)*, auch die Laster und ihr Ende.

Die Scenerie ist vergleichbar einem wildverwachsenen Park mit fremdartigen Gewächsen und Tieren; eine Art irdisches Paradies, zu dem auch das Costüm seiner Bewohner paßt. Unverkennbar ist Bosch hier wieder durch Nachrichten von der eben entdeckten Atlantis angeregt, seine Phantasie durch Nachrichten und Zeichnungen dortiger tropischer Natur in Gährung versetzt worden. Man erinnert sich, daß Columbus selbst, als er der Terra firma sich näherte, an den Mündungen des Orinoco den Ort des biblischen Paradieses gefunden zu haben glaubte[1]). Wirklich sieht man dieselben Wunderbäume und Wunderthiere in anderen Paradiesansichten In dem üblichen Vorspiel des linken Flügels, wo die fertige Eva Adam vorgestellt wird, fallen die großen tropischen Species auf, der Elephant, die Giraffe, das Beutelthier (?) und das in einem dem Mittelalter bekannten Lande lebende Einhorn. Ferner fliegende Fische, ein Känguruh, auch dreiköpfige Vögel und Riesensaurier. Im Hintergrunde ragt ein wunderliches Pflanzengebilde, eine Wasserpflanze; deren Glieder, aus Motiven der Cacteen- und Agavenfamilien und Conchylien zusammengesetzt, in ihrem symmetrischen Aufbau Werken spätgothischer Kunst, Zierbrunnen vergleichbar, Wasserstrahlen, aber auch lebende Wesen entsenden. Der Wunderbaum wächst hervor aus einer Kugel, einer Riesenerdbeere, als Symbol der Weltlust. Wahrscheinlich ist er eine Nebenspecies des Baums der Erkenntnis.

Solche Gebilde, Absenker jenes Baumes, fünf an der Zahl, bilden in dem Haupt- und Mittelbilde den bekrönenden Hintergrund. Davor liegt ein Wäldchen, ein Garten der Armida; ein Weiher blickt aus Ufergebüsch, den processionsartig ein Zug von Reitern umkreist, zwei bis drei neben einander, auf Panthern, Rossen, Böcken, Stieren, Löwen, Kameelen, Bären, Greifen, Einhörnern und Schweinen. Im Wasser stehen Gruppen von

[1]) Die königliche Bibliothek zu Madrid besitzt ein Manuscript von Antonio de Leon Pinelo, El paraiso en el nuevo mundo. 1656. Eine Karte zeigt den Continens paradisi. In der Mitte Eden, mit Bezeichnung der Oertlichkeiten: Arbor vitae, Locus voluptatis, Boni et Mali.

Auf dem rechten Flügel der Epiphanie sieht man im Hintergrund einen See mit großer Inselstadt, und Hafen mit Schiffen, vielleicht Mexico?

Nymphen, die Reiter verlockend. Ein Hexenritt also, ein Cultusact der Naturreligion.

Im Vordergrund der Mitteltafel erweitert sich die Scene zu der üppigen Pracht einer tropischen Sumpflandschaft. Fauna und Flora gedeihen hier bis zum Kolossalen: wir sehen Riesenvögel, Riesenschmetterlinge, Riesentrauben. Die Nymphen scheinen ihren Zweck erreicht zu haben. Zahllose größere und kleinere Gruppen haben sich in diesen Dschungeln zerstreut, wo die Natur selbst den Lüsten der Phantasie entgegenkommt. Sie formt wunderliche pflanzliche Hütten, Schatten gewährend und zu träumerischer Ruhe einladend. Vielleicht hatte Bosch von Häusern aus Palmblättern, Wohnungen in Baumkronen gelesen. Einige gehen zwischen diesen Naturwundern spazieren, unterhalten sich mit den großen, klugen Vögeln, oder ziehen wohl auch bei der hohen Temperatur den Aufenthalt im Wasser vor. Andere aber haben sich's zwischen den Blättern einer Riesenagave bequem gemacht, oder in Gebilden wie kugelförmige Vogel- und Wespennester (die zum Teil im Wasser schwimmen), Muscheln, Cocosnüssen, Glascylindern, Schilderhäusern, ja, in unterirdischen Höhlen gleich den Schlupfwinkeln der Grille. Endlich sieht man eine gigantische Sumpfpflanze, eine Victoria Regia, aus deren Kelch ein Apfel hervorwächst, unter dessen durchsichtiger Schale ein Pärchen Platz genommen hat.

Wer wollte sich unterfangen, dieser selbstgeschaffnen Symbolik des malenden Moralisten in ihre Labyrinthe zu folgen! Wollte er hier seine chiffrirte Philosophie der Sinnlichkeit niederlegen, und die von der Renaissance verkündigte Wiederherstellung ihrer Rechte verhöhnen? Die Dichter haben den Genuß paradiesischen Sinnenglücks gern in den Schoß einer gleichfalls trunkenen Natur verlegt, in deren vegetative Processe hier das Geistwesen wieder herabsinkt. Im Hexenritt will er zeigen, wie die Wollust sich von allen Leidenschaften (die durch die Thiere bezeichnet werden) nährt und von ihnen ausgelöst wird. In dem Lustgarten malt er ihre unerschöpfliche Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit, die Belebung der Außenwelt mit den sie erfüllenden Vorstellungen, ihre vielgestaltige Phantastik.

Die Rehabilitation des Fleisches ist ihren Adepten selten gut bekommen, von den elysäischen Feldern ist nicht weit zu Avernus und Solfatara, und der Leser ahnt schon, was auf dem unerbittlichen rechten Flügel des Triptychons folgen wird. Die Hölle ist in der That das Widerspiel dieses Zaubergartens. Sie ist zugleich schwarz und grell beleuchtet, ungemütlich wie eine Kohlenzeche, wie ein Laboratorium. Vielleicht ist es aber nur ein Purgatorium, und dann wäre die unserem humanen Empfinden gemäßere Deutung möglich, daß hier die Menschennatur einem Läuterungprocesse unterworfen wird, indem jene Verbindung ihrer Bestandteile, die man das Böse nennt, auf heißem Wege aufgelöst und die Elemente zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückgeführt werden. Daß es

nicht leicht ist, geht aus der Mannigfaltigkeit der Proceduren hervor, wie denn, z. B. nach den großen gläsernen Retorten und Destillirkolben, den Sündern auch mit chemischen Methoden zu Leibe gegangen wird. Natürlich wird man an dem gestraft, womit man gesündigt: wir sehen z. B. einen Menschen auf einer großen Harfe ausgespannt, wie der hl. Laurentius auf dem Rost; oder eine monumentale Bauernlyra, von einem Unhold gedreht, deren Resonanzbauch armen Seelen als Bußzelle angewiesen ist; ja ein Unglücklicher zeigt sich, der wörtlich fast nur Ohr ist. Man scheint also die Höllenqual kakophoner Tonschöpfungen schon lange vor dem XX. Jahrhundert gekannt zu haben. Freilich denken wir uns das Ende des Weltlaufs unter einer andern Temperatur; denn die Wissenschaft hat, wie wir glauben müssen, ausgerechnet, daß der Welt der Tod des Erfrierens bestimmt ist. Die Malerei wird freilich die alte Temperatur vorziehen, da sie Lichtwirkungen nicht entbehren kann; hier aber des Trauerspiels letzter Act in äußerster Finsternis verlaufen würde. —

Noch mehr als in diesen allegorisch lehrhaften Stücken fand Bosch »Raum für den Flügelschlag« seiner Seele in einem Stoff, der von jeher in der Kirche als Eintrittspaß des Grotesken gedient hat. Der ascetische Roman von den Anfechtungen des Patriarchen des Mönchtums in der thebaischen Wüste, seinen Kämpfen »mit den bösen Geistern unter dem Himmel«, dieses Erzeugnis einer Weltgegend, wo sich die Menschen noch heute stets in Gesellschaft unsichtbarer Wesen zu befinden glauben, die Versuchungen des hl. Antonius, wären wohl im Stande gewesen, orientalische Geisterseherei den Meistern des Mittelalters einzuimpfen, auch ohne das wahlverwandte Erbe aus nordischer Urzeit. Die Versuchung des hl. Abts ist Boschs bekanntestes und verbreitetstes Werk, sie ist von ihm mehrmals gemalt und sehr oft copiert worden. Das beste Exemplar besitzt das königliche Schloß Ayuda in Lissabon; hier enthalten die Außenseiten der Flügeltafeln schöne Grisaillen mit Passionsscenen: die Gefangennehmung und die Kreuzschleppung. Jede der drei Tafeln hat ihren festen Mittelpunkt, um den der Spuk sich bewegt: in der Haupttafel das Banket, der Becher von reichgeputzten Damen credenzt, Spielleute nahend, eine ketzerische Priesterschaft den Segen spendend; rechts die Versuchung durch die nackte Hexe im hohlen Weidenbaum, links die Entführung des Einsiedlers durch die Gespenster in die Wolken und endlich das Geleit des ohnmächtig zur Erde Gesunkenen in seine Zelle.

Frühere Zeiten haben vor diesem Bilde sich erbaut, an solcher Macht des Glaubens; sie sahen darin eine Phantasie über die Epistel des 21. Sonntags nach Trinitatis (Ephes. 6, 10 ff.): »Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit den Fürsten dieser Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen.« So bekennt der Prior Sigüenza. Die einsame Gestalt des alten Mannes, der wie in Gogols Novelle von einem Pandämonium ringsum bestürmt, doch im letzten Augenblick die nie versagende

Bannformel findet, dünkt uns auch ein Bild unseres Hieronymus selbst, dessen Verstand und Humor solid genug waren, um auf seinem dämonischen Flügelrößlein allzeit fest im Sattel zu bleiben.

Schon die Scenerie könnte Material zu mehr als einem guten Bilde liefern; die brennende Stadt mit dem einstürzenden Kirchthurm, der feuerspeiende Berg, der Landsee mit dem Gespensterschiffe, der Hügel, der seine grüne Rasenfläche über den auf allen Vieren kauernden Riesen hinzieht, die mit Reliefs bedeckte Thurmruine, in deren dunkler Capelle die ewige Lampe brennt, die Festungsmauern, zwischen deren Zinnen Schaaren Bewaffneter sich drängen, dazwischen zur Erholung grüne Wiesen und Waldthäler. Solche landschaftlichen Einzelheiten sind stets mit einer damals unerhörten malerischen Feinheit wiedergegeben; in Luftwirkungen erinnert er zuweilen an die Holländer des XVII. Jahrhunderts.

Ungeheuerliche Gebilde, Verbindungen heterokliter Gliedmaßen, Teile von Menschen und Thieren, Thieren und Pflanzen, sind von jeher in der Zierkunst üblich gewesen, ja fast so alt, wie diese selbst. Jedermann kennt die Rolle, welche dem Monströsen in der romanischen und gothischen Baukunst, wie in der italienischen Renaissance zugefallen war. Der Name Groteske stammt aus der Zeit unserer Bilder. Diese alexandrinisch-römische und neuitalienische Groteske unterscheidet sich von der mittelalterlichen in der Regel durch die Formenläuterung ihrer Gebilde, die Schönheit der einzelnen Teile und Rhythmik der Combinationen; sie hält sich in einem ziemlich engen Kreis seit alter Zeit durchgebildeter Formen: der Greifen und Sphinxe, Centauren und Satyrn. Giebt es ein anmutigeres Motiv als eine jugendliche Gestalt, die aus einem Blumenkelch hervorwächst? Daß aber gerade damals die von keiner Cultur beleckten Phantome nordischer Phantasie auch auf die Italiener Reiz ausübten, davon hat man Zeugnisse in den Biographien einiger ihrer größten Künstler Michel Angelo copirte einen Kupferstich Martin Schongauers, »die Entrückung des hl. Antonius in die Luft durch Teufel«; seine Vorlage war die einzige Leistung dieser Art im Werk des elsässischen Meisters. Wie sein erster plastischer Versuch ein grinsender Satyrkopf war, so behielt er als Ornamentist stets die Vorliebe für das Groteske. Von Leonardo erzählt Vasari einen verwandten Jugendscherz von verblüffend grausenhafter Erfindung. Auch Cranach und Dürer in seinem Ritter haben ihren Beitrag geliefert. Man sieht, wir haben hier eine hochgehende Woge der Zeit vor uns.

Bosch nun war in diesem Zweige der fruchtbarste und erfinderischste; er hat ein ihm eigenes System der Construction des Monströsen. In bizarren und lächerlichen Zusammensetzungen hat er alles bisherige überboten; aber in den Bestandteilen hielt er sich genauer als irgend einer an die Natur, und darauf beruht ihr komisch-malerischer Wert. Solche Conterfeis von Fischen, Vögeln würden einem naturhistorischen Atlas Ehre machen. Auf ihn könnte man anwenden, was Viollet-le-Duc von einem Wasser-

speier der St[e] Chapelle sagt: *Il est difficile de pousser plus loin l'étude de la nature appliquée à un être qui n'existe pas.* Seine Gebilde waren dabei stets gesättigt mit Gedankeninhalt, statt blos Ausschweifungen einer fratzenbildenden Willkür. Besondes drollig ist er in Anwendung todter Gegenstände, Erzeugnisse des Gewerbfleißes, Instrumente, Gefäße, als Bestandteile lebender Wesen oder Kleidungsstücke. Da sind eiserne Maschinen, die Thiere in sich schließen und in solche übergehen, Schiffe, die zugleich lebendige Wassergeschöpfe sind, Wesen, die wie Seekrebse in leeren Muscheln, in einen Pferdeschädel, einen Krug hineingewachsen sind; Luftschiffe, aus dünnem Dunst gebildet, in Gestalt von Fischen, eine Weissagung unserer lenkbaren Ballons; ein altes Weib, das als Mantel und Kapuze einen hohlen Weidenbaum mit sich führt[1]).

* * *

Bei der lebhaften Nachfrage, wie sie im XVI. Jahrhundert in Sachen Bosch bestand, mußte man erwarten, daß sich ein Schweif von Nachahmern an dieses Sonderlings Fersen heften werde. Darunter gab es einige wenige, die Talent genug besaßen, ihre eigenen Wege zu gehen, Nachäffer, die seine Manier carikirten, endlich Copisten und Fälscher. Jene Geistesverwandten erkennt man an dem eigenartigen Charakter ihrer Erfindung, die Fälscher an deren Minderwertigkeit, die Copisten an dem Fehlen der unnachahmlichen malerischen Qualitäten des Meisters. Wer sich mit den Originalen in Madrid und im Escorial vertraut gemacht hat, wird auf den ersten Blick diese *mock pearls* erkennen. Zu ihnen gehören die Stücke des rohen Jan Mandyn.

Der kühle, klare, blasse Ton, besonders der Landschaft, die trockenzarte Zeichnung, an die Nadel des Radirers erinnernd, immer der mit spielender Sicherheit getroffene Ausdruck schärfster, individueller, launiger Auffassung der Formen, — dergleichen ist unnachahmlich. *C'est une peinture ferme, dure, plate, mais finement travaillée et d'un dessin assez correct,* notirte schon 1843 VIARDOT. Ein Hang zu Farbenscheu steht vielleicht in Zusammenhang mit der Nervosität des Künstlers.

Unter jenen Geistesverwandten scheint am ehesten neben ihm genannt werden zu können Peeter Huys, von dem das Pradomuseum ein (1570) bezeichnetes Bild besitzt. Es ist eine Schlacht von Engel- und Teufelscharen um die Seelen. Darüber schwebt einsam ein Engel, auf seiner Hand steht eine gerettete Seele. Tief unten die böse Herberge. Die

[1]) Auf einem kleinen Bilde (Prado 1181), das indeß kein Original ist, wird die Anregung durch eine mittelalterliche irische Dichtung in der Aufschrift *(Visio Tondalij)* angedeutet. Hier zeigt der Engel einem Jüngling die Hölle; man sieht unter anderem Kartenspiele. Gemeint ist *Het boek van Tondalus visionen,* gedruckt Antwerpen 1482 und Delft 1494. Unbedingt nötig scheint es mir jedoch nicht, zum Verständnis des Malers Bosch, all den infamen Teufelsdreck alter Höllenromane aufzuwühlen.

Kampfmotive sind den Kriegsgreueln entlehnt, die ja, wie später Goya's *Desastres de la guerra* veranschaulichten, das Teuflische im Menschen am schonungslosesten zu Tage fördern. Hier ist also an die Stelle der in weiter Scenerie zersplitterten Gruppen die Massenbewegung einer großen Action getreten. So auch in dem grausigen Triumph des Todes, dem einzigen Gemälde Peeter Brueghels d. Aelt. alldort. Da hat das bunte Spiel einer grotesk sarkastischen Phantasie jenem tobsüchtigen Humor Platz gemacht, der in der Art der Todtentänze mit der Monotonie des scheußlichen Knochenmenschen arbeitet. Der General Tod gefolgt von Schädelwagen bricht unter die Lebenden ein, treibt sie, Könige und Lebemänner, in seine von aufgerichteten Särgen ummauerte Burg, ein Carnarium, während oben Gerippe zwei ungeheure Glocken läuten. Das Grausen vor den Todtenstätten ist umgeschlagen in dies Schwelgen in Bildern trunkner Vernichtungswut: als sei das Nichts mächtiger als das Leben.

Neuerdings hat man den Versuch gemacht, nahezu sämmtliche bisher als Hauptwerke geltende Tafeln dem Bosch abzuerkennen, freilich mit Berufung auf den neuen Satz, daß Photographien »vollauf in Stand setzen auch fern vom Original« zu urteilen. Man schuf damit einen Doppelgänger des Bosch, der sein Vorbild nicht nur erreichte, sondern überragte. Das vermutete Monogramm dieses Doppelgängers (M) ist aber als Marke eines Messerschmieds erkannt worden[1]). Diese Befreiung des Meisters Hieronymus von seinen besten Sachen nimmt sich aus wie eine Umkehrung der kritischen Function; wir leben ja in einer Zeit der Umwertung der Werte. —

Da alle diese Hauptwerke Jahrhunderte lang in Spaniens Hauptstadt und im Escorial beisammen waren, so begreift sich, weshalb wenig fremde Maler den Spaniern so vertraut und geläufig wurden wie Bosch, der auch ihrem Hang zum Grotesken entgegen kam. Bald entstand die Meinung, daß er in Spanien gelebt habe; ein Maler aus Saragossa im XVII. Jahrhundert, Jusepe Martinez, läßt ihn in Toledo geboren werden; er sei nach dem Escorial berufen worden, und hier, um neben den italienischen Meistern aufzukommen, habe er seine bizarre Manier sich ausgedacht. Bosch wurde alles, was ihm Verwandtes aus dem Norden kam, zugeschrieben.

Aber wie hätte er als Ausländer und Holländer dem Argwohn entgehen können! In der That hat er ebenso eifrige Widersacher wie Verehrer gefunden: den einen war er ein Ketzer und Gottesläugner, anderen ein Prediger tiefer christlicher Wahrheiten.

Man sagte, der geniale Francisco de Quevedo habe in seinen Sueños, der Skizze eines Gegenstückes zu Dante's Inferno, Bosch geplündert, und seine Feinde glaubten ihn nicht empfindlicher treffen zu können, als mit dem Namen eines »Lehrlings und zweiten Teils des atheistischen Malers H. Bosch«. Quevedo selbst versetzt ihn, vielleicht aus Künstlerneid, in die

[1]) Vgl. den Artikel von G. GLÜCK im Jahrbuch d. Kgl. Pr. Kunsts. 1904. XXV.

Hölle, hier erfährt man, daß Bosch auf die Frage, warum er in seinen Träumen uns solche Fricasseen *(guisados)* vorgesetzt, erwidert habe, »weil er nie an die Existenz von Teufeln geglaubt habe«. Der Maler Pacheco, Censor der Gemälde für das hl. Offiz, warnt die Maler vor ihm, man habe ihn viel zu sehr geehrt, wenn man seine Phantasien zu Mysterien machte. Je mehr sie in die Vergangenheit versanken, erschienen diese Phantasien, in denen das Heilige mit dem Burlesken vermischt war, als Delirien eines häretischen, den finsteren Mächten verfallenen Gehirns, als Gesichte des Orts, der ihn nun verschlungen hatte.

Diesen Verketzerungen gegenüber nun waren es die Geistlichen, welche für Boschs christkatholische Unverdächtigkeit eintraten. Der geistliche Stand, aus dem selbst einige der größten Satiriker und Humoristen — Rabelais, Swift — hervorgegangen sind, hat allzeit mehr Spaß verstanden als bigotte Laien. Freilich wurde den würdigen Herren durch die Aufstellung der angefochtenen Bilder in ihrem heiligen Hause diese Apologetik aufgenötigt. Der ernste, gelehrte und auch in Beurteilung von Gemälden geübte Prior von S. Lorenzo und dessen Geschichtschreiber, der Philipp II noch erlebt hatte, Fray José de Sigüenza fragt, ob es denkbar sei, daß dieser Monarch Werke eines Mannes, auf dem der leiseste Verdacht geruht, in Kirche und Wohnzimmer geduldet hätte. In seiner Historia findet sich ein langer Discurs über Bosch, dessen Productionen er classificirt. Es seien Andachtsbilder, Passionsstücke, diese schlössen sich der herkömmlichen Kirchenmalerei an; dann Antoniusstücke, Darstellungen des Kampfes gegen die Macht des Bösen; endlich Allegorien. Diese seien aber keine Narreteien *(disparates)*, sondern Bücher voll tiefer Weisheit und Kunst *(artificio)*; gemalte Satiren auf die Sünden und Verirrungen der Menschen. Es ist nicht seine Schuld, wenn es so toll hergeht; wenn *disparates* darin sind, so sind es unsere, nicht die seinigen. Das Innere der menschlichen Natur, wie sie ist, hat er enthüllt, andere blos ihre Oberfläche. Hatte nicht Plato in seiner Veranschaulichung der widerspruchsvollen menschlichen Natur, unter die Hülle ihrer Erscheinung, dieser edlen Statue, ein vielgestaltiges Ungeheuer versetzt, das in Nacht und Traum aus ihren Tiefen emporsteigt? Sigüenza vergleicht Bosch mit dem Erfinder der maccaronischen Poesie, einer damals beliebten Mischung des lateinischen und italienischen Idioms, dem Benedictiner Theophilus oder Hieronymus Folengius, der unter dem Namen Merlin Coccajus schrieb. An Sigüenza schließt sich der in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts dem Escorial vorgesetzte Fray Francisco de los Santos; er meint, die Welt sollte erfüllt werden mit Nachbildungen *(traslados)* eines Werkes wie der »Weltlauf«. Noch im XVIII. Jahrhundert hat ein dritter Prior, Andrés Ximenes, gesagt, die Werke dieses Erfinders der allegorisch-figurirten Malerei seien unter dem possenhaften Schein in ihrer Art so kunstvoll, sinn- und lehrreich wie die ernstesten und devotesten, in ihnen lese man mehr in einem Augenblick als in anderen Büchern in vielen Tagen. Der jetzige

Prior des den Augustinern übergebenen Klosters war allerdings anderer Ansicht: bigotter als König Philipp hat er diese Werke der Betrachtung entzogen. Man wird der bereits vor zwanzig Jahren ausgesprochenen Ansicht nur beistimmen können, daß ihr Platz im Museum zu Madrid sei.

* * *

Bosch erscheint in Gemälden dieser Art als Moralist im kirchlichen Geist, ein Fastenprediger im Laienhabit und Geistesverwandter seiner Zeitgenossen Sebastian Brant, Geiler von Kaisersperg, Thomas Murner. Sein »Wagen der Eitelkeit«, »der Garten der Lüste«, »der Kreis der Sünden«, »der Kampf mit den Dämonen der Wüste« — das alles veranschaulicht das »Wesen dieser Welt« nach der christlichen Vorstellung, flankirt vom Sündenfall links, von der Hölle rechts. Es war eine Zeit der Gewaltthätigkeit und Zuchtlosigkeit, wo die Selbstsucht der Mächtigen, die Genußsucht auch bei denen, die mit gutem Beispiel vorangehen sollten, mehr als je die Schranken der Moral, ja der Ehre und des Anstands durchbrochen hatte: eine Zeit also, die die satirische Geißel herausforderte. Da ist Boschs Behandlung menschlicher Verirrungen hart und schonungslos, wie die Strafjustiz von damals. Im Hintergrund seiner Landschaften erscheint, warnend und höhnend, der Hügel des Hochgerichts mit Galgen und Rad, diesen unfehlbaren Verzierungen unserer alten Städtebilder. Selbst in die schöne, stille Waldnatur fällt ein Schatten. Jene lauschigsommerfrischen Mittelgründe mit wechselnden Wiesen und Unterholz, die in Tafeln der Zeitgenossen das Auge erfreuen, in Boschs Phantasie verbinden sie sich mit den Schrecken einer Schar aus dem Gebüsch hervorbrechender Wölfe, und die stattlichen Bergschlösser steckt er in Brand. — Aber wenn dieses Jahrhundert groß war in Verbrechen, Mißbräuchen und Wahnvorstellungen: die Freiheit und Derbheit des strafenden Spotts stand auf gleicher Höhe. Dies spricht für das Mittelalter, verglichen mit den darauffolgenden Jahrhunderten der Heuchelei:

Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Ist wahrlich keiner von den Besten.

Seitdem wurde die Welt anständiger, empfindlicher dazu, und demgemäß das Salz stumpfer.

Die Verketzerung unseres Malers ging davon aus, daß Werke, die bei allem Ernst des Grundgedankens so reichen Stoff zum Lachen enthielten, diesen veränderten Zeiten nicht mehr verständlich waren. Was nun den Tartuffes Aergernis gab, war Jahrhunderte lang unbefangen, an heiligen Orten in Stein und Holz gebildet, von Geistlichen und Laienbrüderschaften aufgeführt worden. Der alte Katholizismus hatte bei all seinen Unerbittlichkeiten und Schrecknissen doch auch eine heitere Seite: auf die Bedürfnisse der menschlichen Natur gebaut, hielt er für jedes Extrem ein ausgleichendes Gegengewicht bei der Hand. Bekannt ist, welch' freien Tummelplatz in

den gothischen Zeiten die satirische Laune in Wasserspeiern und Portalwölbungen fand. Auch an Misereren und Rückwand der Chorstühle gestattete man außer den fratzenhaften und monströsen Ornamenten Spottdarstellungen, besonders der Sitten der Geistlichkeit, bald parodistisch, bald direct derb. Noch im Jahre 1520 lieferte ein deutscher Bildschnitzer, Rodrigo Aleman, im Dom zu Plasencia solche Chorreliefs, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Am längsten erhielt sich die alte Unbefangenheit in den Processionen und Festspielen. Philipp II berichtet seinen beiden Töchtern von Lissabon im Jahre 1582 über eine große Procession, deren Teufel, wie er sagt, ganz den Malereien des Hieronymus Bosch glichen und bedauert, daß sie nicht dabei gewesen[1]).

Was auch seiner Zeit an Bosch auffallen konnte, war nur die Neuerung, daß, was man an jenen Steinmetzen- und Bildschnitzerwitzen gewohnt war, von ihm in die Tafel- und Triptychenmalerei van Eyckscher Schule hineingebracht wurde, wo man sonst nur reinen Ernst zu finden pflegte. Ueberdies bekamen diese Phantasien in Oel gemalt eine unerhörte zeichnerisch-farbige Realität.

Im Mittelalter erscheint der Teufel und sein Anhang nur in grotesker Gestalt. So ernst man ihn nahm, ist er doch kaum anders als lächerlich gemalt worden. Vielleicht auch, weil ein edel-furchtbarer Teufel, wie ihn Milton als den noch im Fall erhabenen Geist malte, unverständlich gewesen wäre; er würde den Eindruck eines Gegenstandes der Verehrung gemacht haben. Dachte man sich doch selbst Gott vorwiegend schrecklich.

Voraussetzung jener Unbefangenheit war freilich, daß die hier mit dem Lächerlichen verquickten ernsten Dinge dem Bewußtsein noch unerschütterte Realitäten waren. Mit der Kriegserklärung des XVI. Jahrhunderts verwandelt sich die harmlose Parodie in verletzenden Spott und Lästerung Seitdem betrachtete man im entgegengesetzten Lager solche Erzeugnisse wie den »Heuwagen« als Zeugen der Opposition, *téstes veritatis.* Bosch ist am Vorabend der Reformation gestorben, im Vorjahr der fünfundneunzig Thesen.

Aber noch eine andere Beziehung zu diesem welthistorischen Datum drängt sich auf. In kunstgeschichtlichen Discursen betrachtet man Diablerien freilich nur als Beispiele für die Wandlungen der Phantasie; aber ihre Wurzeln senkten sich doch tief in die Abgründe des Volkswahnsinns. Wer dächte hier nicht an das sinistre Jahr 1483 mit seinem *Malleus maleficarum!* Was uns als Spiel übermütiger Laune erscheint — weil der Künstler sich im Bilden vom Druck des Wahns frei macht und diese Heiterkeit auf den Betrachter überträgt — das hat zu seiner Zeit die Menschen sehr bedrängt, bis zur Unerträglichkeit. Man kann wohl sagen,

[1]) In dem von GACHARD herausgegebenen Briefwechsel S. 187. Cierto me ha pesado que no la viésedes, ni vuestro hermano, aunque tubo unos diablos que parecian de la pintura de Hieronimo Bosc, de que creo que tuviera miedo.

daß diese Schrecken damals einen Grad erreicht hatten, wie ihn die Frommen früherer Zeiten nicht gekannt haben.

Luthers urkräftige, praktische, auf That gerichtete Natur, der rein theoretische Philosophie und theosophische Grübelei ebenso antipathisch war wie mystische Gefühlsseligkeit und ekstatisch-visionäre Zustände, der wie jeder des Wirkens im Leben frohe, vor dem Tode ein unsägliches Grauen empfand, Luthers Seelenorgan war doch mit einem Hang zu Tiefsinn und Geisterseherei behaftet. Wie wenige hat er die »Qual der Phantasie« erlebt. Ein Sohn des Mittelalters, das sich von soviel Teufeln umgeben glaubte, wie Sonnenstäubchen im Sonnenstrahl, war der Glaube an eine Geisterwelt in ihm schöpferisch lebendig; er sah sie überall in die sichtbare Schöpfung hinein. Er glaubt, daß die Affen »eitel Teufel« seien, gestattet, Wechselbälge zu ersäufen, und erzählt, daß ihm der Teufel, sein böser Nachbar, Raupen auf die Obstbäume gebracht. Bosch hat uns sozusagen authentisch illustrirt, mit welcher Staffage die Welt in solchen Köpfen bevölkert war. »Tod und Teufel«, Höllenangst und Todesrachen, das sind die Phantome, gegen die Luther mit der ganzen Energie seiner Natur ankämpfend, eine wirksame Bannformel sucht, diese zu gewähren, war ihm Bestimmung des Christentums. Er wollte die mannigfaltige symptomatische Behandlung der Kirche, die zwar Beruhigungsmittel darbot, doch aber den Zaum für das Bestialische im Menschen behalten wollte, durch eine Radicalcur ersetzen. Diese fand er im Schriftwort, im Evangelium, im *sola fide*, wobei der Accent auf *sola* liegt, als Ausdruck der Radicalcur.

Der andere allein erfolgreiche Weg, durch die Aufklärung, die sich auf Philosophie und Naturwissenschaft gründet, kam bei ihm nicht in Frage, auch in seiner Zeit nicht. Aber wenn Luthers gewaltiges Ringen zu einem Bruch mit der Kirche führte, so sind jene Schrecken der Phantasie in ungebrochener Kraft bestehen geblieben, als Geißel der Menschheit, und im Schoße des Protestantismus. Ja der Hexenproceß fing erst jetzt an, seinen der Pest ähnlichen Umzug zu halten, nur daß er statt Monaten Jahrhunderte zu seinem Ablauf gebraucht hat.

* * *

Doch solche Betrachtungen liegen ja außerhalb unseres Gesichtskreises. Was Bosch seinen Platz giebt in der Geschichte der Kunst, ist, daß er wirklich ein geborener Maler war. Was er auch für Absichten gehabt haben mag, wenn er malte, folgte er dem freien Gestaltungstrieb des Künstlers, seiner Lust an der Sichtbarkeit. Er war ein Mann von schärfstem Auge, für das Kleinste und das Größte: ein Beobachter der Natur- und Menschenwelt, von den bunten Spielen der plastischen Flora und Fauna, bis zur Physiognomik und Gebärdensprache menschlicher Charaktere und Leidenschaften. Seine geistigen Vorratskammern und vielleicht seine Skizzenbücher müssen eine wunderliche Encyclopädie gewesen sein; sie dienten

ihm als Palette für seine »Träume«, ungeschriebene Gedichte, zu denen er nur die Illustrationen mitgeteilt hat. Unter seinem Griffel von nie stumpf werdender Spitze nahm selbst was als ehrliches Conterfei gemeint war, einen wunderlichen Zug an; bei jedem Gegenstand drängen sich ihm Ideenverbindungen auf, die einen Lachreiz auslösen. Wenn er wollte, besaß er Selbstbeherrschung genug, sich ihrer auch zu enthalten; dennoch muß man bedauern, daß er sich nicht öfter in den Grenzen der gewöhnlichen Gattungen gehalten hat. Wenn ihn der Drang des Componirens überkam, glich sein Kopf (um noch einmal bei unserem Humoristen zu borgen) einem «Jüngsten Tag, der die sinnliche Welt in ein Chaos ineinanderwirft«. Man möchte die Träume des Bosch das Album des Teufels nennen. »Den Teufel«, sagt Jean Paul, »als die wahre verkehrte Welt der Gotteswelt, als den großen Weltschatten, kann ich mir leicht als den größten Humoristen und *whimsical* denken.«

XV

DIE PORTUGIESISCHE MALEREI DES XVI. JAHRHUNDERTS

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. 1888)

Wer auf dem alten Wege über Badajoz nach Portugal kommt, wird bald einen Wechsel der Scenerie bemerken, der sich von den Eindrücken an der Pyrenäengrenze erheblich unterscheidet. Man hat die Tafellande Castiliens und Estremadura's durchwandert mit ihrem ehernen Himmel, der Baum- und Wasserlosigkeit ihrer Cistus- und Thymianheiden, den unabsehbaren Weizenfeldern, unterbrochen von *despoblados*, man hat wilde Sierren passirt, von deren Höhen oft meilenweit keine Spur menschlichen Daseins in tiefen Thälern zu entdecken war, Orte durchirrt mit labyrinthisch engen Gassen, überragt von Altstädten und Burgen mit zerfallenden steinernen Adelshäusern. Aber im äußersten Westen, wo man eine Steigerung fremdartiger Züge erwartete, folgt auf diese mittelalterlich-orientalischen Eindrücke eine Verwandlung. Ein veränderliches, wolkiges Firmament, ein steter Wechsel der Bodenbekleidung, wo Nordisches und Subtropisches sich begegnen. Ehrwürdige Eichen, Birken, Rotbuchen im hügligen Gelände, Kiefern an der sandigen Küste wechseln mit uralten Korkbäumen und Cypressen, Mandeln und Oliven, Camelien, Palmen und Orangen. Selbst die Physiognomie der Städte dünkt uns, wenn auch charakterloser, doch weniger fremd, mehr mitteleuropäisch.

An diese Eindrücke mußte ich zurückdenken, als ich der portugiesischen Malereien aus der großen Vorzeit ansichtig wurde. Neue, unbekannte Größen und doch nichts ganz Fremdes. Es ist als entdeckte man eine verschollene Colonie Altniederlands. Da erinnert man sich, daß dies kleine Reich, von jeher auf gespanntem Fuße mit seinem hochfahrenden Nachbar, seit dem Mittelalter nach dem Nordosten gravitirt hat; daß auch bei dieser eminent seefahrenden Nation der völkernähernde Einfluß des Meeres sich nicht verleugnete.

Was man altportugiesiche Malerei nennt, umfaßt nur einen kurzen Zeitraum, die Regierung Emanuels (1495) und Johanns III (1521—57). Es war aber die glorreiche Zeit des Reiches, die Epoche der größten Expansionskraft und Wohlfahrt der Nation. Die in jenen Tagen blühende Malerschule lernt man zunächst kennen aus den im Museum zu Lissabon vereinigten Tafelbildern, entstammend den aufgehobenen kirchlichen Stiftungen (1836), wie einst das leider aufgelöste Nationalmuseum in Madrid. Dann aber finden sich noch bedeutende Gruppen und Cyklen in Provinzialstädten: obenan

die Universitätstadt Coimbra und die Bischofstadt Vizeu, ferner in Thomar, Setubal und Porto. Doch weisen diese Werke nicht auf Provinzialschulen, wie sie so zahlreich in Italien blühten. Die Malerei Portugals hat einen centralen Charakter, denn die nationale Cultur jener Tage war eine Schöpfung der Könige.

Gewiß ist auch dort wie anderwärts in Europa vor und nach jener Glanzzeit, die ja keine geschichtliche Oase war, und auch in analogen Stilformen, für Kirchen und Schlösser gemalt worden. Von mittelalterlichen Malereien sind aber nur vereinzelte Reste, Splitter aufzuweisen, und was nach dem Erlöschen der einheimischen Dynastie kam, verliert sich in dem nivellirenden Strom der allgemeinen westeuropäischen Entwicklung.

Was nun den Charakter dieser Erzeugnisse des goldenen Säculums portugiesischer Kunst betrifft, so hat man zunächst den Eindruck einer merkwürdigen Mischung — fremder und nationaler Züge. Diese in Typen, Physiognomien, Landschaft und Baulichkeiten, in der Ornamentik der Kirchen- und Luxuskunst, jene in Malstil und Technik, im Verhältnis der Kunst zu der Umgebung des Lebens. Das fremde Element begegnet uns in verschiedenen Stärkegraden: Denn abgesehen von einigen bedeutenden, in Flandern selbst auf Bestellung ausgeführten Werken, giebt es solche von eingewanderten oder eingeladenen, naturalisirten Niederländern; und endlich von Portugiesen, die ihre Ausbildung in ausländischen Gilden empfangen haben. Und diese bilden die tonangebende Mehrzahl. Aber trotz der fremden Schulung blieben Naturell und Temperament, zusammen mit dem Einfluß der Umgebung so mächtig, daß diese Werke den Zeitgenossen ohne Zweifel als eminent national erschienen sind. Welch merkwürdige Contraste zeigen sich hier in Wirkung und Wert internationaler Beziehungen! Und wieviel glücklicher waren die Portugiesen in der Wahl ihrer Lehrmeister, verglichen mit diesen selbst! Denn zu derselben Zeit, wo diese, in Rom und Florenz umlernend, ihr bestes Erbteil einbüßten, gerieten jene an eine Schule, die in ihren Anfängen mit dem burgundischen Hof in enger Beziehung, wie vorausbestimmt schien für ihres Landes Blütezeit; eine Schule, die die Unbefangenheit gegenüber der Erscheinung bewahrend, voll epischer Freude an der bunten Welt, sich jeder Umgebung anpaßte. Ihre solid-realistischen Qualitäten verbinden sich hier mit den Reizen eines neuen Schauplatzes, südlicher Natur und origineller Cultur.

Man unterscheidet in diesem Denkmälerschatz von so ausgeprägtem allgemeinen Charakter bald verschiedene Künstlerpersönlichkeiten, aber da sie nicht signirten und auch keinen Van Mander und Vasari gefunden haben, so müssen wir ihre Ermittlung von später Forschung und dem Glück des Zufalls erwarten. Von der Umgebung jedoch, zu der sie einst gehört hatten, kann man sich aus Schilderungen und Denkmälern der Zeit noch eine Vorstellung bilden. In königlichen und Adelsschlössern waren die Wände der Säle, wie die Capellen und Loggien, im Winter mit gewebten Tapisserien bedeckt, in denen das Leben der Zeit noch reicher und unmittelbarer

erschien als in den Tafelbildern. In der königlichen Capelle des alten Schlosses Paço da Alcaçova, der Veste von Lissabon, sah man Emanuel, umgeben vom Rate seiner Großen, »wie er Befehl erteilt, Indien zu erobern«. Dieser große König hatte in einer Folge von 28 Tapisserien die Entdeckung und Eroberung Indiens durch Vasco da Gama und die andern Seehelden jener Tage darstellen lassen, wie sie dann Camões im zehnten Gesang der Lusiaden besungen hat. Diese glorreichen Scenen begleiteten ihn in seinen wechselnden Residenzen. Das von dem Italiener Gio. Ba. Venturini (der 1571 dort war)[1]) gepriesene Gemälde, der Kampf Michaels mit dem Drachen, ist wahrscheinlich das von Raczynski im Palast des Herzogs von Palmella gesehene. Im Palast des Herzogs von Braganza in Villa-Viçosa sind die Siege der Braganza in noch erhaltenen Fresken der Treppenwangen und in Tapisserien dargestellt. Und der Palast von Madrid bewahrt die Folge der »fünf Sphären«, bei der Gründung von Buen-Retiro aus Lissabon entführt.

Der Umstand, daß der Cultur, die sich in den Tafeln jener flandrisch geschulten Maler abspiegelte, durch bald einbrechende tiefeingreifende politische Wandlungen ein scharfer Abschluß bereitet wurde, hatte eine eigentümliche Folge. Diese Bilder machten auf die Späteren einen so besonderen und zugleich homogenen Eindruck, daß ihnen der persönliche, wie der teilweise ausländische Charakter der einzelnen Meister völlig verschwand. Alles crystallisirte sich um einen einzigen Namen, einen »portugiesischen Apelles«, Vasco, den großen Vasco, O grão Vasco, ein Beiwort, das er für so beispiellose Productivität freilich in vollem Maße verdiente. Das früheste Zeugnis, daß dieser Absorptionsproceß der nationalen Schule durch ihn sich vollzogen hat, enthält ein Artikel in Orlandi's Abecedario pittorico, Venedig 1753, von der Hand des Herausgebers Guarienti, der 1733 nach Portugal gekommen war, und drei Jahre dort gelebt hatte. Dieser Pater fand Gemälde Vasco's durch das ganze Reich verbreitet, alle königlichen Häuser, die auf königliche Stiftung zurückgehenden Klöster und Kirchen seien voll von diesen schönen Werken. Er setzt ihn ums Jahr 1480 und meint, er habe sich wohl übrigens in der Schule Perugino's gebildet, im Stil jenes Jahrhunderts gut gezeichnet und die seelischen Regungen in deutlicher Geberdensprache ausgedrückt. Auch lobt er das gute Auseinandergehen im Raume *(risalto)*, die schönen Architecturen und naturtreuen Landschaften.

Diese Schilderung der altportugiesischen Malerei stimmt überein mit den Andeutungen eines Zeitgenossen, des Malers *Francisco de Hollanda* (geb. 1515) in seinen Gesprächen über die Malerei (1548)[2]), die er einst

[1]) Venturinis' Reisebeschreibung, in einer Abschrift in der Bibliothek zu Dresden, wurde veröffentlicht von Herculano im Panorama, Lissabon 1841, und in seinen Opusculos, Lissabon 1844.

[2]) Erschienen zuerst in französischer Uebersetzung in Raczynski, Les Arts en Portugal p. 5—54. Im Original veröffentlicht von J. de Vasconcellos, Porto 1896, und mit deutscher Uebersetzung und Commentar, Wien 1899.

zu Rom in S. Silvestro mit Michelangelo, Vittoria Colonna und anderen gepflogen haben will. Freilich sagt er mehrmals mit dürren Worten, er komme aus einem Lande, »wo die Kunst der Malerei nicht bekannt sei und wenig geachtet werde«. Allein diese Behauptung ist nur eine Ausdrucksform seiner Geringschätzung. Er fragt: Ist die Malerei vielleicht eine Darstellung von Turnieren und Schlachten, von Königen und Kaisern in Brocatstoffen, von reichgeputzten Damen, von Landschaften, Campagnen und Städten? Soll sie Engel und Heilige malen, und die ganze Welt? Soll sie Gold und Silber gebrauchen und sehr feine und lebhafte Farben? »Nein«, antwortet Buonarroti, »die Malerei besteht nicht in dieser Masse von Sachen.« Denn, erklärt er, diese flandrische Malerei, die das äußere Auge zu täuschen trachtet durch Gegenstände, die gefallen oder von denen man nichts arges sagen darf, Heilige und Propheten, ferner durch Zeuge, Gebäude, grüne Felder mit Schatten von Bäumen, Flüsse und Brücken: in der ist weder Verstand noch Symmetrie und Proportion, keine Wahrheit und Größe; es ist eine Malerei ohne Körper und Kraft. Nur die italienische Malerei verdient Malerei genannt zu werden.

Hollanda hat hier offenbar die portugiesischen Maler seiner Zeit im Auge, die er nicht liebt: diese ironische Charakteristik der niederländischen Malerei, des Vorbilds seiner Landsleute, war darauf berechnet, das verwerfende Urteil Buonarroti's herauszufordern. Auch die persönliche Gereiztheit des Künstlers spricht daraus, der in Portugal nicht den Anklang fand, auf den er Anspruch zu haben glaubte; er hat sich im Jahre 1572 an Philipp II um Beschäftigung gewandt. Stolz darauf, solchem Giganten wie Buonarroti nahegetreten zu sein, wollte er den Portugiesen zu verstehen geben, daß sie ihn mit seinen dortigen, noch hochangesehenen Collegen nicht vermengen dürften.

Daß die Bewunderung dieser Maler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufgehört hatte, scheint auch Camões in den Lusiaden VIII, 39 anzudeuten, da wo er seine Beschreibung einer Galerie portugiesischer Größen mit der Klage abbricht, den Malern fehle es heutzutage an Ehre, Lohn und Gunst, die die Künste schaffen, ja selbst am Material, das sei die Schuld der entarteten Enkel:

mas falta-lhes pincel, faltam-lhes cores,
honra, premio, favor, que as Artes criam,
culpa dos viciosos successores,
que degeneram.

Anders lautete es freilich noch in Versen des dritten Jahrzehnts, wo Garcia de Resende (in seinen Miscellanea) rühmt: »Die Maler und Illuminatoren sind heute nicht mehr wie sonst; die Goldschmiede und Bildhauer sind feiner und besser als alle früheren. Wir sehen den großen Michael, Albert und Raphael, und in Portugal sind so bedeutende und naturwahre, daß sie mit jenen fast in gleicher Linie stehen«:

e em Portugal ha taes,
tam grandes, e naturales,
que vem quasi ao livel. —

Was ich nun hier über diese altportugiesische Malerei zusammengestellt habe, ist das Ergebnis eines sechswöchigen Aufenthalts im Frühjahr 1882, wo ich außer den weltberühmten architektonischen Wallfahrtsorten Batalha und Alcobaça, die Städte Coimbra, Vizeu, Porto, Evora und Setubal besucht habe. Bei dem vorherigen Studium des Gemäldevorrates der Hauptstadt traf es sich günstig, daß in einer *Exposição retrospectiva da arte ornamental* im Palast Pombal außer den besten Gemälden der Galerie (damals in der Academie), auch viele aus dem Besitz des alten Königs und seiner zweiten Gemahlin, der Gräfin d'Edla, ausgestellt waren, jedoch nur als stilvoller Wandschmuck, ohne Aufnahme in den Catalog. Manches besonders Schätzbare war bei der Aufhebung der Klöster an Privatliebhaber gekommen; der Coburger Ferdinand, selbst Künstler, war ein zu feiner Kenner und eifriger Sammler, um diese Gelegenheit zu versäumen. Anderes blieb in den Magazinen verborgen; und bei einer zweiten Reise im Frühjahr 1890 vermißte ich manches Interessante. Die Gemälde waren inzwischen in das neue *Museu nacional de Bellas Artes* verbracht worden.

Ein Hilfsmittel beim Studium der Bilder war das bekannte Buch des Grafen Raczynski, von 1842—45 preußischer Gesandter am Lissaboner Hof. Es ist eine Art Archiv, aber ein ungeordnetes; eine Aneinanderreihung von Notizen, Auszügen aus Urkunden und seltenen Büchern, Tagebuchblättern, Zeitschriften, wie sie dem Herrn in den Wurf kamen, dessen Ansichten denn auch in steter Wandlung begriffen sind. Eine Materialiensammlung, wie man sie sich zum Behuf des Studiums anlegt, nicht ohne den Reiz der Lebhaftigkeit, Unmittelbarkeit und einer das Weiterforschen aufregenden Resultatlosigkeit. An solchen bald durch geduldigen Fleiß, bald durch glücklichen Zufall erfolgreichen Forschungen hat es in dem seitdem verflossenen Halbjahrhundert auch nicht gemangelt; das kritische Urteil aber gewann in dieser Zeit erst eine Grundlage durch die inzwischen erheblich geförderte Kenntnis der altniederländischen Malerschulen, die in den Tagen des kunstliebenden Grafen leider noch fehlte. Diese Förderungen sind fast nur einheimischen Gelehrten zu verdanken: die Deutschen waren bis jetzt völlig ausgeblieben.

Die portugiesische Malerei reicht, wie gesagt, weiter zurück als das XVI. Jahrhundert; aber die bestrickenden Werke der zahlreichen und fruchtbaren Meister dieser Blütezeit haben das frühere verdrängt und in Vergessenheit begraben; die Barockzeit hat dann fast alles weggeschwemmt. Die verschont gebliebenen Reste sind fragmentarisch. Die glorreichen gothischen Tempel des XIV. und XV. Jahrhunderts waren ausgestattet mit Wand- und Glasgemälden in den damals über das ganze Westeuropa verbreiteten, von Frankreich ausgehenden Stilformen, und ebensowenig haben die gemalten Flügelaltäre gefehlt. In Batalha sieht man noch an den Gewölben der

Sacristei die alte Bemalung. Alte Nachrichten weisen auf Porträtmaler des Hofs; Philipp II nahm die Königsbilder mit nach Madrid, sie hingen zu Philipp IV Zeit in der Nordgalerie des Madrider Schlosses. In der Ambraser Sammlung war ein Bildnis D. João I und seiner Enkelin Leonore, der Mutter Maximilians I. Und auf der Ausstellung von 1882 erschien eine Messe des hl. Gregor, an Roger van der Weyden erinnernd, aber die Goldaufschriften mit den Namen der dreizehn Heiligen, darunter Isabella von Portugal, waren in portugiesischer Sprache.

Nur ein monumentaler Gemäldecyclus der älteren einheimischen Schule vor dem Eindringen der Niederländer ist mir auf jener Explorationsreise zu Gesicht gekommen: in der Templerkirche zu Thomar.

Der alte Tempel des ehemaligen Klosters dieses Ordens bei *Thomar*, seit 1449 Sitz des Christusordens, war der Kern und Ansatzpunkt baulicher Anlagen, die von Johann II bis auf Philipp III reichen und die Wandlungen der Zeiten vom XII. bis ins XVII. Jahrhundert in architectonischer Symbolik vergegenwärtigen. Das uranfängliche Sechzehneck mit tonnengewölbtem Umgang schließt ein Achteck ein, ruhend auf romanischen Pfeilern mit halbrunden Säulen. Der alte Retablo mit der Kreuzigung stand in den drei Arcaden der Ostseite; nur noch der linke Flügel, Maria und Johannes umgeben von Heiligen, ist übrig. Acht Paare von Engelsgestalten mit Passionswerkzeugen stehen an den Außenflächen des Achtecks auf der Mauer, im Stil des XV. Jahrhunderts, die Gesichter jedoch erneuert. An der Wand des äußeren Sechzehnecks, zwischen den Fenstern, unter halbzerstörten Fresken, befanden sich noch wohlerhalten zwölf sehr große, figurenreiche Tafelbilder aus dem Leben Christi. Die meisten verschwanden in den ersten Tagen nach dem Abzug der Klosterleute. Zurückgelassen wurden nur vier; sie sind auch nach einer Versetzung in die Hauptstadt wieder zurückgewandert: der gläubige Hauptmann, die Erweckung des Lazarus, der Einzug in Jerusalem und die Auferstehung.

Diese Gemälde, obwohl nicht älter als die Zeit Emanuels, des Großmeisters des Christusordens und Erneuerers dieser Kirche, repräsentiren eine viel ältere Stilform. Die Composition ist primitiv und unbehilflich; die Köpfe meist starr typisch, die Extremitäten jedoch gut gezeichnet, die Gebärdensprache formelhaft, die Gewandung in lotrechtem, röhrenartigem Faltenwurf, der Ausdruck fehlt; doch ist der Gesammteindruck nicht ohne Würde und Feierlichkeit, und die Farbe lebhaft, mit viel Gold- und Brocatstoffen. Zwei erhobene Hände bedeuten Staunen, zwei im Schoße gekreuzte Erschütterung. Ein Rätsel ist die knieende Madonna im »Lazarus«, von einem Schönheitsadel, wie aus einer anderen Welt.

Sonst entschädigt sich das Auge in den reichen Hintergründen: man fühlt die Freude des Malers an dem schönen, aufblühenden Land, mit seiner stolzen Baumflora, den prächtigen Bergschlössern und Städten mit

Bauwerken voll eigentümlicher Details. Eine Hafenstadt mit Flotte und belebter Marine, nach der sich der Menschenstrom aus dem Stadtthor ergießt, schmückt das Bild der Auferstehung!

Die Niederländer

Von der Anwesenheit niederländischer Maler in Portugal giebt es Zeugnisse seit dem XV. Jahrhundert. In einer verfallenen Kirche zu Thomar fand man den Grabstein eines Malers aus Brügge, *Joannes Dralia* † 1504, den der Visconde de Juromenha mitgeteilt hat[1]). Dralia ist wohl ein romanisirter Name; *drall*, *dralle* ist hübsch, wohlgewachsen; *dralch* kommt dialectisch vor als Scheltwort eines Dicken.

Unter Emanuel läßt der angesehene Maler Francisco Hernandez für die Bemalung des Gerichtshofs zu Lissabon sieben oder acht Meister aus Flandern kommen, die bei der Pest von 1518 starben. (Raczynski 212.)

Die Stadt Porto besitzt zwei bedeutende flandrische Monumentalmalereien aus dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts. Die alte Kirche S. Pedro de Miragaya bewahrt das Altarwerk einer Familiencapelle, die der Bürger Joam de Deos und seine Frau Maria Diaz im Jahre 1515 gegründet haben. Die Haupt- und Mitteltafel des großen Triptychons enthält eine Darstellung des ersten Pfingsten, der linke Flügel des Stifters Gestalt mit Johannes dem Täufer, der rechte Paulus. Diese Bildnisfiguren, die merkwürdige Innenarchitectur, sowie das Kastanienholz der Tafeln weist auf die Anfertigung an Ort und Stelle. Die Darstellung der Ausgießung des hl. Geistes, wo Marie vor einem brocatbehangenen Betpult kniet und die Apostel in starker Erregung zu beiden Seiten sich nähern, erinnert an ein später zu schilderndes Bild der goldenen Zeit. Interessant sind die Durchblicke aus dem Saal in reiche Gemächer gothischen Stils mit *ajimez*-Fenstern, in die Gassen der reichen Stadt. auf ansehnliche Kaufmannshäuser, mit Zinnen und getreppten Giebeln, gekuppelten rundbogigen Fenstern. Ein Unicum und dankbares Object für eine Publication!

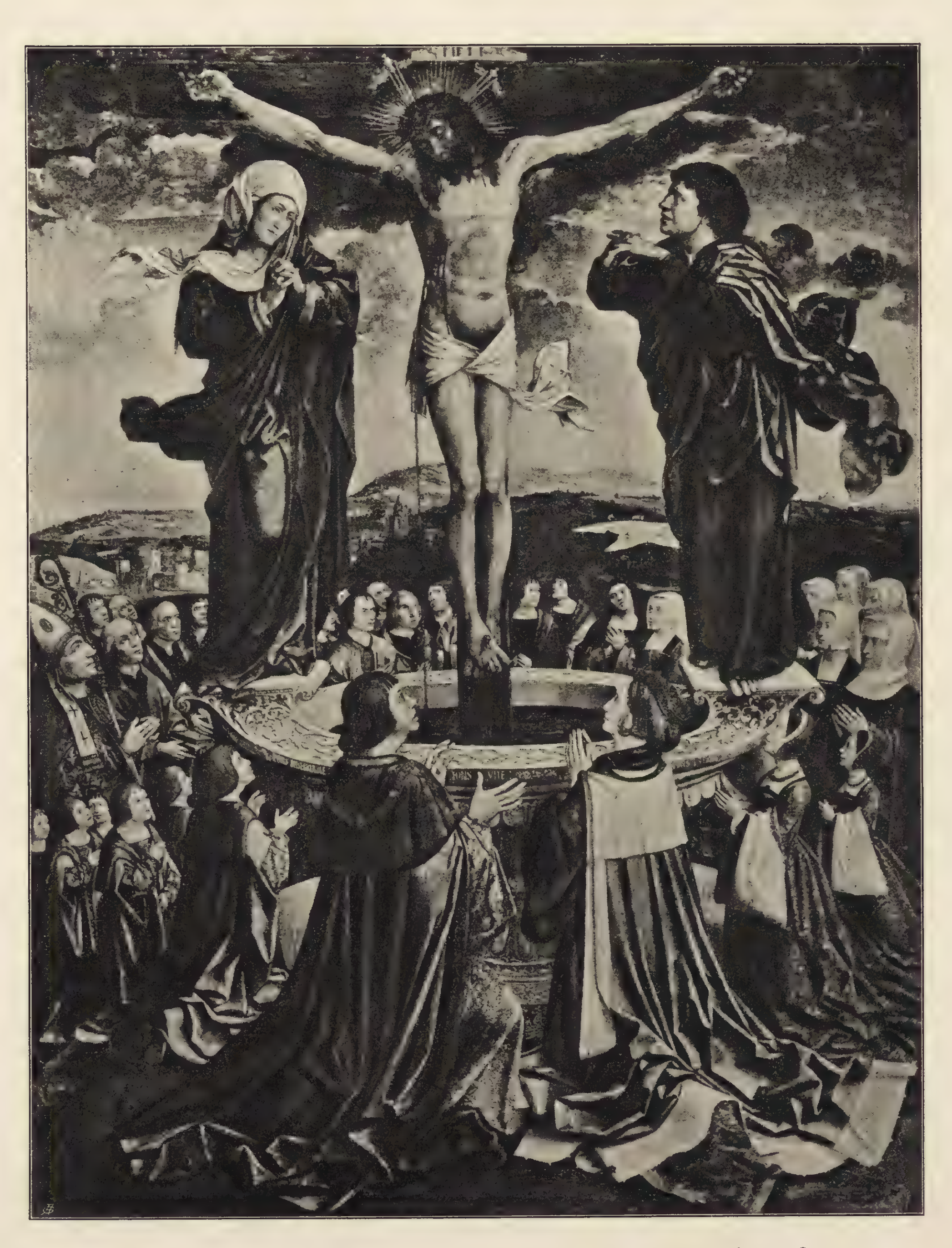
Das andere Werk ist das vielbesprochene Gemälde des Hospitals der Misericordia, mit der Aufschrift FONS MISERICORDIE FONS VITE FONS PIETATIS, darstellend die Verehrung des heiligen Blutes. Es war gemalt als Retablo für die Capelle S. Thiago in der Sé, wo die Brüderschaft der von Emanuel im Jahre 1499 gestifteten Anstalt ihre Feste feierte; jetzt wird es in einem Saal des Hospitals aufbewahrt.

Den Mittelpunkt bildet die symbolische Darstellung des sacramentalen Heilands. In einem blutgefüllten Marmorbecken steht das Crucifix, auf

---

[1]) In der Revista critica de bellas Artes, Lisboa 1876, I, 65 ff.

Ossa : venerabilis : pictoris :
Flandiensis : y : Brugts :
oriundi : Joannis : Dralia :
hic : requiescunt : qui : viam :
diu : versam : carnis : egrediens :
obiit : anno : Domini : MILL : 6º :
IIII : 3.a Januarii.



Die Verehrung des heiligen Blutes. Im Hospital der Misericordia zu Oporto

dem Rand Johannes und Maria in schmerzlicher Geberde. Vor dem Brunnen knieen der König und seine zweite Gemahlin Maria, beide im Profil (vielleicht nach Münzen?), ferner sechs Knaben und zwei Töchterchen, darunter der Kronprinz Johann und Isabella, die zukünftige Kaiserin; vor dem dritten Knaben, Alfonso, liegt der Cardinalshut, den er 1518 erhielt. Links steht der Erzbischof von Lissabon, D. Martinho da Costa, mit dem Provedor, der die Statuten hält, jenseits die zwölf Gildemeister, rechts sechs Nonnen.

Unverkennbar ist in diesem bedeutenden Werke das rein niederländische Gepräge. Die Typen der Gesichter — nur ein ganz brünetter Mann steht dazwischen —, die zartverschmolzene Modellirung in gelbbräunlichem Ton konnte an bekannte Meister von Brügge erinnern; nach der kühlen Färbung etwa an Bernard van Orley. Noch auffallender ist dieser fremde Charakter in der reichen, hügeligen Landschaft; man hat den wallonischen Pflug und die plumpen friesischen Ackergäule wiedererkannt, und sogar in den Blumen der Wiese des Vordergrundes eine Portugal fremde Flora. Endlich führten bedenkliche Einzelheiten zu Zweifeln an der bisher angenommenen Benennung der Personen vom Königspaar abwärts, Pacully hat das Werk für ein rein flandrisches Product erklärt, gemalt zu Brügge auf Anlaß des größten Kirchenfests dieser Stadt, des Fests *du précieux sang;* man fand in dem Stadtbild zur linken sogar den Thurm von Notre Dame du Lac d'amour. Allein dies alles erklärt sich leicht: das Bild wurde nach übersandtem Programm, mit ausführlichen Vorlagen, in Flandern gemalt. Solche fremdartige Züge importirter Werke haben gewiß Anstoß erregt und den Wunsch gereift, die Kunst des Landes von dieser Abhängigkeit frei zu machen.

Die Gestalt König Emanuels erscheint auch auf einem einst für die Insel Madeira in Flandern gearbeiteten Gemälde des Lissaboner Museums, genannt *Nossa Senhora da Misericordia,* in dem man ein hervorragendes Werk des Malers Jan Provost erkannt hat.

Der umfassendste Auftrag, der um dieselbe Zeit von hoher Stelle an die Malerwerkstätten von Brügge ergangen ist, bezog sich auf die großen Gemälde aus dem Marienleben für die Capella mõr der Kathedrale von Evora, jetzt in einem Saal des erzbischöflichen Palastes aufgestellt. Ihnen schließen sich zwölf kleinere Tafeln an. Sie wurden im Auftrag des dortigen Bischofs Alfons von Portugal (1485—1522) von einer Gesellschaft dortiger Maler aus dem Kreise Gerard Davids ausgeführt.

Frey Carlos, der Maler von Evora

In Evora's Klöstern sah man ehedem hervorragende Werke eines dort lebenden Niederländers, der am 12. April 1517 in das Kloster Espinheiro eingetreten war und für dieses sowie für das Kloster S. Marinha da Costa bei Guimarães die Altarbilder malte: Frey Carlos. Seinen Namen hat der



Frey Carlos: Der Auferstandene. Lissabon, Museum

Maler Taborda von dem Vergessen gerettet[1]); er stand auf dem Bilde einer Grablegung, die Roquemont besaß.

Den Gemälden dieses Frey Carlos gebührt ein Ehrenplatz unter den altportugiesischen Tafeln im Museum zu Lissabon. Es sind: die Verkündigung, der Auferstandene, seiner Mutter erscheinend, die Himmelfahrt, die Asunta, Pfingsten und der gute Hirte. Die Krippe zu Bethlehem, vom Altar der Casa de Ferros, hat Taborda für das vorzüglichste erklärt, hier habe er die ganze Schwungkraft seines Genius offenbart; gerade dies ist trostlos übermalt. Dazu kommt die kleine Tafel des Veronicatuchs von zwei Engeln gehalten.

Diese Altarbilder überraschen durch Originalität der Erfindung und künstlerische Höhe der Darstellungsmittel. Carlos steht an der Scheide zweier Perioden: in Zartheit und Tiefe der Empfindung noch ein Sohn der alten Zeit, hat er sich bereits die Freiheit des neuen Jahrhunderts und seine platereske Ornamentsprache angeeignet. Seine Menschen sind ganz hingenommen von dem wunderbaren oder erschütternden Vorgang, den sie erleben, der edle Ausdruck gleich entfernt von Leere wie Aufregung. Vorzüglich aber fesselt er als Raumkünstler. Er ist Meister des Auseinandergehens in die Tiefe, des Zusammenschlusses von Handlung und Landschaft, wo etwa ein durch Felsen, Eichen- und Cypressengruppen, Burgen belebter Mittelgrund sich in schmalen Durchblicken nach einer sonnigen Ferne öffnet, in stets bewegtem Wechsel der Bodenfiguration. In den Halbrunden einmütig erregter Gruppen mit geistreichem Wechsel der Wendungen und Ansichtsweisen erscheinen energische Männerprofile neben edlen, sanften Frauenköpfen von feinem, länglichen Oval und perlartigem Incarnat. Die Haltung ist hell, die Modellirung meisterlich, die Ausführung sehr delicat bis auf Wimpern, Lippenfältchen und Glanzhaare.

Manche Züge erinnern an den Maler Jan Joest von Calcar: z. B. die Himmelfahrt, hier scheint zufälliges Zusammentreffen ausgeschlossen; während die sehr feierliche Darstellung des Pfingstfestes, in einem italienischen Saal mit Vorhalle, korinthischen Pilastern und Säulen, nach einem näheren Punkt weist.

Ein liebliches, licht und zart gemaltes Madonnenbild besitzt das Museum von Porto (No. 213). Die schmale Gesichtsform, die gerade Stirn mit dem perlenbesetzten Golddiadem erinnert wieder an Gerhard David. Blonde Haarflechten wallen bis über die Schultern, das rote Kleid bedeckt ein hellblauer Pelzmantel; zur Rechten blüht ein weißer Rosenstrauch.

In der Nähe der Stadt Vizeu liegt die bischöfliche Villa, zu der eine Allee von vielhundertjährigen Eichen und Kastanien führt, die Quinta de Fontello. Als der Bischof João Manoel (1610—25) dort eine neue Capelle der hl. Martha erbaute, wurden wahrscheinlich die Gemälde der alten in die Säle dieser Villa versetzt. Die in der Form von Triptychen angeordneten

[1]) JOSÉ DA CUNHA TABORDA, Regras da arte de pintura. Lisboa 1815.



Frey Carlos: Himmelfahrt Christi. Lissabon, Museum



Frey Carlos: Die Himmelfahrt Mariä. Lissabon, Museum

Tafeln, darstellend den Besuch Jesu bei Maria und Martha und die Communion der Apostel, scheinen mir von keinem anderen als Frey Carlos herkommen zu können — besonders auch in der originellen Architectenphantasie, mit der er die mannigfaltigen Gruppen und Scenen in den mittels Durchblicken sinnig erweiterten Raum verteilt hat.

Der Saal des letzten Mahls ist verlegt in Mitteltafel und linken Flügel, den rechten bestimmte er für eine Vorhalle. Hier stehen die beiden blondgelockten Frauen, in weißen Gewändern, wie verstohlene Zeugen der heiligen Handlung. Judas eilt die Treppe hinab, den Beutel umklammernd. Christus hält den goldenen Kelch mit Hostien, deren eine er Petrus reicht. Von den Aposteln stehen drei zusammen im Gespräch, zu ihnen treten zwei andere, mit dem Crystallkelch. Eine Thür des Saales zeigt den Anrichteraum, da steht der Koch mit dem Lamm, ein Mundschenk mit der Weinkanne, in den Flügeln öffnet sich hier ein Fernblick mit Passionsscenen, dort eine Gruppe der Wache mit Reitern. Eine bizarr-naive aber reizvolle Mischung von Kirchen- und Genrestil!

Die Portugiesen in Antwerpen

Diese Verbreitung flandrischer Gemälde mußte in den Kreisen der Kunstfreunde wie der Künstler Eindrücke gemischter Beschaffenheit auslösen. Ihre malerischen Werte weckten die Bewunderung der Liebhaber, Neid und Nacheiferung bei den Männern von Fach; als Erzeugnisse eines ganz anderen Himmels erschienen sie fremdartig: das vlämische Temperament berührte die Südländer meist etwas frostig und peinlich. Aber die klugen Machthaber, wohl wissend, daß jene Vorzüge erlernt werden können und Unterordnung der Weg sei, die Lehrer zu übertreffen, beschlossen talentvolle Jünglinge nach Antwerpen zu schicken, wie auf eine Academie. So würde sich eine Verschmelzung der künstlerischen und technischen Qualitäten der Nordländer mit den dem Nationalgeist genehmen Zügen von selbst ergeben.

In der Ausstellung von 1882 waren zwei Gemälde, die man die Perlen nennen konnte: das eine war der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten. Er steht an der Mittelsäule einer Capelle; in den fünf Bildnisköpfen der Lehrer ist Erstaunen, Güte, Intelligenz in überzeugender Weise ausgedrückt. Das Bild war in einem warmbräunlichen Ton fein und kräftig durchgeführt, besonders meisterhaft in der Gewandung. Es gehörte einst zu einem Cyclus, der aus dem Kloster Madre Deos (einer Gründung Eleonorens, der Gemahlin Johanns II) seinen Weg nicht in die Academie gefunden hatte. Von den übrigen Tafeln fand ich später drei in der Sammlung des Sr. de Fidié, eines Ingenieurs und Freundes des Königs Ferdinand. Es waren: die Darstellung im Tempel (ein chorartiger Abschluß mit vielen polirten, dunkelfarbigen Säulen), die Ruhe auf der Flucht, (Maria in tiefer Bekümmernis), und die Klage am Fuß des Kreuzes.

Das zweite Bild des Museums, ehedem Holbein genannt (h. 0,88, br. 0,59, ein Geschenk König Ferdinands von 1866, früher in der Sammlung des Grafen Farrobo, photographirt von Laurent, No. 726), ist eine



Madonna. Lissabon, Museum

liebliche Madonna, in weitem weißen Mantel mit Aermeln in Schillerfarben, auf reichem Thron aus kostbarem Gestein im Renaissancegeschmack. Der Engel reicht dem nackten Kind eine Birne; die auf der Volutenlehne des Thrones ruhende Hand der Maria hält eine Nelke. Die Gesichtsform, der wehmütige Zug erinnert an Quinten Metsys. In den Zwickeln der Nische zwei Medaillons mit Büsten; an dem geschwungenen Giebel der ewige Vater als plastische Halbfigur; zu beiden Seiten Ausblicke in die reiche

Landschaft. Das Blond der Haare, der zarte Ton des Fleisches, Brocat und Zieraten des Throns harmoniren vortrefflich. Alles wies auf einen Schüler des Meisters von Antwerpen; aber die Ornamentik des Throns war portugiesisch. In der Kirche St. Johann zu Thomar sieht man noch neun Tafeln auseinandergenommener Retablos; eine Statue des Täufers über dem Altar gehörte dazu. In ihnen sind zwei Hände zu unterscheiden. Drei, die Taufe Christi, die Versuchung und die Hochzeit zu Kana, zeigen die Metsys-Anklänge wieder, aber eine manierirtere Behandlung, mit rötlichem Fleischton und dunklen Schatten.

In dem Museum ist ein Triptychon derselben Hand: Christus am Kreuz, fast monochrom in dunkelbraunem Ton, sorgsam und glatt modellirt; zu den Seiten Maria und Johannes: eine Landschaft mit Burg, im Thal Stadt und Meiereien. Auf den Flügeln die beiden Johannes. Ferner zwei Flügelbilder, S. Vincenz und Johannes der Evangelist; S. Jacobus und S. Augustin (h. 1,40, br. 0,71).

Eine Erklärung giebt die merkwürdige Thatsache, daß im Jahre 1504 ein Portugiese *Eduard* als Lehrling bei Quinten Metsys eingetreten und 1508 unter die *vrijmeesters* aufgenommen worden ist. Ein Portugiese also, der nicht blos eine Kunstreise gemacht, sondern dem ordentlichen Lehrgang der Gilde sich unterzogen hat. Und er ist nicht der Einzige.

In demselben Jahre 1504 tritt *Symon Portugalois* bei *Goswin van der Weyden* ein, ihm folgend achtzehn Jahre später (1522) *Allonse Crasto* = *Affonso Castro.* Ein Simon wird auch von Damião de Goes und Francisco de Hollanda erwähnt, aber das ist der bekannte Miniaturmaler und Illuminator Simon Bening oder Benichius aus Gent, † 1561, von dem der im Auftrag des Infanten D. Fernando, Emanuels Sohn, in Miniatur gemalte Stammbaum der portugiesischen Könige im Britischen Museum herrührt. — Später folgen *Hanneken (João) Valasco* bei dem Meister *Jacob Spueribol* (1540). Der letzte ist *Peeter de Castro* bei *Jan Soezewint* (1559)[1]. Sie kommen für unsere Untersuchungen kaum in Betracht.

Diese Malerschüler waren Pensionäre der Könige Emanuel und Johann III, deren Factoren in Antwerpen ihnen Pensionen zahlten und ihre

[1]) Th. Rombouts und Th. van Lerius, De Liggeren der antwerpsche Sint Lucasgilde, Antwerpen 1872. I, 54, 60, 69, 100, 139, 216. Eduwart Portugalois. Das Verdienst, diese Portugiesen in den Antwerpener Liggeren signalisirt zu haben, gehört Sr. Joaquim de Vasconcellos, einem Gelehrten, dem wir wertvolle Vorarbeiten zur Kunst- und Culturgeschichte seines Vaterlandes, über die Beziehungen zwischen Portugal, den Niederlanden und Deutschland im XV. und XVI. Jahrhundert verdanken. In seinen Schriften ist uns uneigennütziger und einsichtiger Eifer für die Förderung der Kunst und des Kunstgewerbes nebst furchtloser Bekämpfung von Vorurteilen und Mißbräuchen entgegengetreten. Die Abhandlungen in der von ihm in zwanglosen Heften herausgegebenen *Archeologia artistica* zeichnen sich auch durch umfassende Kenntnis der Litteratur und weite Gesichtspunkte aus; ich ergreife gern Gelegenheit, ihm für das liebenswürdige Interesse, das er meinen Studien dort bewiesen, zu danken.

Ausbildung überwachten. Die Handelsbeziehungen zwischen Flandern und Portugal waren alt; schon im Jahre 1386 bauten die Portugiesen in Brügge ihre Lonja. Von den Factoren und Kaufherren, die seit der Entdeckung des Seewegs nach Ostindien und der Gründung der portugiesischen Factorei (1503) in Antwerpen wohnten, hat uns Dürer in seinem Tagebuche erzählt: Francisco Brandan (Brandão Pereira) und Ruderigo (Ruy Fernandes de Almada), später Gesandter in Frankreich, waren von hohem Adel. Dürer schenkt ihnen die besten Sachen seines Kupferstichwerks, porträtirt sie in Kohle, in schwarz und weiß, malt ihnen einen Kinderkopf, einen hl. Hieronymus, eine Veronica. Er wird zur Tafel geladen, mit südlichen Weinen, überseeischen Raritäten und Delicatessen erfreut. Seine Geschenke wurden bis auf unsere Tage von den Nachkommen jenes Ruderigo bewahrt, in ihrer Villa von Azeitão bei Setubal. Das Gemälde des hl. Hieronymus ist nach dem Erlöschen der Familie vom Administrator des letzten Grafen 1880 der Regierung verkauft und ins Museum versetzt worden (0,60 × 0,48), wo ich es zuerst im Jahre 1882 sah und im Jahrbuch von 1888, S. 149 davon Mitteilung machte. —

Die Anonymen

Jene Namen in den Liggeren geben uns nun den Schlüssel zur Erklärung eines großen Teils der altportugiesischen Gemälde. Sie machen das Auftreten und Fortleben niederländischer Manieren vom Anfang des Jahrhunderts in diesem äußersten Westen erklärlich, bis in eine Zeit, wo sie im Mutterlande längst durch den Romanismus verdrängt waren. Wir kennen nun auch einige ihrer Meister mit Namen, sowie die Namen ihrer Antwerpener Lehrer. Aber leider helfen uns die Namen wenig, da von Arbeiten dieser Goswin van der Weyden, Spueribol und Soezewint nichts nachzuweisen ist, und somit die Möglichkeit fehlt, die Namen ihrer Schüler Affonso Castro u. s. w. mit vorhandenen Gemälden zu verbinden.

So bleibt uns vorläufig also nichts übrig, als das in solchen Fällen übliche Verfahren, die Stücke nach Uebereinstimmung der Hand und auf Grund stilistischer Merkmale in Gruppen zu ordnen und ihre Urheber entweder nach den Kirchen, Palästen zu bezeichnen, wo man ihre Hauptwerke gefunden hat, oder nach dem Gegenstand eines hervorragenden Stücks.

Da haben wir den Maler der merkwürdigen Bilder aus dem zerstörten Schlosse Palmella, mit den Legenden Sãotiago's und seines Ritters Pelayo Peres Correa. Man hat ihn nach dem vom Marques de Souza-Holstein bemerkten Namen auf dem Schwert des streitbaren Apostels und an dem Gürtel Payo's *Marcos* genannt. Nach Vasconcellos dürfte dieser Name aber vielmehr einen Waffenschmied *(espadeiro)* bezeichnen; aus einer Comödie *Eufrosina* von Jorge Ferreira de Vasconcellos vom Jahre 1527 teilt mir der Gelehrte folgende merkwürdige Stelle mit: »Com *Marcus me fecit na cinta para me pôr al tablero de la muerte por vida dos*

Coutinhos« etc., d. h. »Ein Schwert mit der Inschrift *Marcus me fecit* im Gürtel, um dem Tode zu trotzen«. Dieser auch als Costüm- und Sittenbilder interessante Cyclus verrät einen geschickten Erzähler; Natürlichkeit und Lebendigkeit fehlen nicht, obwohl ihm seine Ritter etwas hohläugig und gravitätisch geraten sind, wie Ahnen des von der traurigen Gestalt.

In der Pradogalerie zu Madrid (No. 2150) ist eine edle Halbfigur der hl. Catharina; in dem Namen *Carvalho* auf der Klinge des Schwertes wird man gleichfalls den Namen eines *espadeiro* erkennen können; auch Carvalho kommt, freilich erst 1633, als Name eines Lissaboner Waffenschmieds vor: Antonio de Carvalho. —

Die Ordnung dieses Chaos wird nicht vereinfacht durch den Umstand, daß zusammenhängende Gemälde-Cyclen oft unter zwei Künstler verteilt wurden, wo dann eine gewisse Wechselwirkung nicht ausbleiben konnte. Derselbe Maler, der zusammen mit dem Metsys-Schüler Eduard in Thomar die Johannesgeschichten ausführte, begegnet uns in Gesellschaft eines anderen von jenem sehr verschiedenen Collegen im Setubal, wo sich beide in die vierzehn großen Gemälde der Kirche Bom Jesus geteilt hatten. Es ist derselbe, den Raczynski (S. 153) nach der Provenienz einer seiner besonders charakteristischen Gemäldefolgen den Maler von São Bento *(da Saude)* genannt hat. Es sind: die Visitation (wo Marien die drei Frauen Castitas, Paupertas, Humilitas folgen), die Epiphanie (wohl das beste), die Darstellung im Tempel und der Jesusknabe unter den Lehrern (h. 1,78, br. 1,33, Laurent 693—6).

Hier ist die Antwerpener Descendenz unverkennbar; ich mußte gleich an diese Bilder denken, als ich bald nachher im dortigen Museum das Triptychon der Epiphanie (No. 168—170) sah, mit dessen Meister mir auch der angebliche Konrad Fyoll in Frankfurt verwandt schien.

Die Tafeln dieses Malers von S. Bento zeigen eine eigentümliche Mischung von treuherzig offenem Blick ins Leben mit Manier. Die Handlung ist deutlich und naiv erzählt, die Mimik lebhaft bis zum Unruhigen und Aufgeregten, der Ausdruck streift bisweilen an Grimasse; ein Merkmal sind die geschwungnen Brauen. Besonders interessiren die charaktervollen Bildnisköpfe, sie ersetzen gewissermaßen die seltenen portugiesischen Porträts jener großen Zeit; ihre Treue streift gelegentlich ans Triviale. Diese Drehungen und Neigungen in den Gruppen, mit heftigen Arm- und Fingergesten, begleitet vom wehmütigen, vergnügten, tückischen Mienenspiel der bald klobig feisten, bald geierartig hageren Köpfe, verraten, daß er in seinen Lehrjahren dort oben im Norden den Wandel der Zeiten mit seiner Wendung zum Naturalismus treulich mitgemacht hat.

Ähnlich gemalt ist die schon von Guarienti genannte und dem Blas del Prado zugeschriebene Darstellung einer Vermählung, im Hospital der Misericordia zu Lissabon, wo dessen Provedor, D'Alvaro da Costa, bezeichnet ist; er hat als Gesandter in Spanien Don Manoels dritte Heirat vermittelt. Die einst reiche Klosterkirche S. Francisco in Evora ist voll von



Die Begegnung. Lissabon, Museum

8*

Trümmern einstiger Altarwerke ähnlichen Stils, darunter die Geschichte des Kaisers Heraclius und der Kreuzesfindung. Alle übertreffen in Feinheit der Durchführung und Adel der Züge die vier Geschichten der hl. Ursula, einst im Kloster Madre Deos, dessen schönes Portal im Manoelstil hier genau so abconterfeit ist, wie man es noch heute sieht; nur die Robbia-Reliefs sind in das Cabinet des Königs Ferdinand gewandert[1]). —

Der anonyme College jenes Meisters von S. Bento sowie des Eduard in Setubal und Thomar war beiden überlegen in Phantasie, Humor und Reichtum dessen, was er aus der ihn umgebenden Welt in seine Darstellungen verwebt hat: vor allen in Motiven der Bewegung, der räumlichen und geistigen. Er scheint unter den Malern dieser Gruppe der universellste, aber zugleich nationalste. In seinen Gestalten begegnet uns oft ein sehr bestimmter Rassentypus, ob iberisch oder maurisch? derselbe der auch in Statuen der Kirchenportale von Thomar und Belem, in den Reliefs der Kreuzigung von Santa Cruz in Coimbra, und in einem Portapaz der Academie vorkommt. Die Proportionen sind untersetzter als in den hochgebauten Gestalten des Malers von San Bento. Seine Frauen sind den Männern überlegen, in Größe wie Schönheit; ihre vornehme Anmut und Holdseligkeit bekundet seinen Beruf zum Madonnenmaler (Epiphanie in Setubal). Er scheint dem Hofe nahegestanden zu haben.

In S. Johann zu Thomar hat er vier auf die Eucharistie bezügliche Stücke gemalt: Abraham und Melchisedek, das Mannah, die Cena und die Messe des hl. Gregor; aus der Geschichte des Täufers die Enthauptung und Ueberreichung des Hauptes. Neben dem hier fast ascetisch strengen Eduard, entfaltet er seine Vertrautheit mit den Trachten und Gebräuchen des Hofs: die Paläste mit ihren Prunksälen, Hallen und Loggien geben uns einen Begriff von der phantastischen Pracht dieser fürstlichen Interieurs; auch fehlen nicht die Fernblicke auf weitläufige Schlösser mit Donjons im Stil der Türme von Cintra und Belem.

Seine Scenerien versetzen uns in die Tage des Enthusiasmus für architectonischen Luxus, der Saturnalien des Manoelstils, ja er scheint selbst in dieser Kunst Dilettant gewesen zu sein. Alle Stilformen stehen ihm zu gebote, aber immer an passender Stelle. Im Bild des Abendmahls läßt er uns in ein romanisches Kirchenschiff blicken; als Schmuckstück bringt er ein spätgothisch üppiges Portal an. Aber auch die Motive florentinischer Renaissance hat er zur Verfügung, und am liebsten bewegt er sich in dem hochromantischen Stil der Gegenwart, mit seinen ostindischen Anklängen, den *cose stravaganti et difficili d'architectura secondo l'uso di quel paese*, von denen Vasari spricht, bei Gelegenheit Sansovinos.

In der Jesuskirche zu Setubal erkennt man seine Hand in den vier Tafeln der Verkündigung, der Anbetung des Kindes, der Epiphanie und

[1]) Diese Terracotten stammten von einem damals auch in Portugal thätigen Pisaner Niculoso Francisco, der schon aus dem Portal von Sa. Paula in Sevilla und dem Gemälde der Capelle des dortigen Alcazar bekannt war.



Die Geburt Christi. Lissabon, Museum

Auferstehung. Endlich kam aus der Kirche *do Paraizo* ins Museum eine Folge von acht Geschichten des Marienlebens, deren hohe Schätzung einst ihren Ausdruck fand in ihrer Zurückführung auf den mythischen Vasco. Münzen aus der Regierungszeit João's II geben den frühestmöglichen Termin seiner Anfänge. Die Aufschrift ABRAM PRIM am Hals der schönen Vase im englischen Gruß kann jedoch keine Signatur sein; der Name Abraham kommt dort bei Christen nicht vor. Vielleicht PRIMO PATRIARCA?

Ein gewinnender Zug im Bild dieses Malers ist Heiterkeit. Auch die Madonna ist fern von schwermütigem Ernst. Es fehlt nicht an scherzhaften Einfällen. In der »Geburt« wärmt sie die Hand am *braseiro*. Von märchenhaftem Reiz ist diese Geburt: durch die zerbrochenen Gewölbe der Ruine kommen zehn Paare singender und spielender Engelskinder herangeschwebt. Bekannt ist das bizarre Gemälde des Paradieshains, gewiß das treue Bild eines portugiesischen Lustgartens. Eine weltlich glückliche Mutter, mit dem nackten, etwa vierjährigen, robusten Knaben zu ihren Füßen, den halbwüchsige, von Vergnügen und Spiellust trunkene, schalkhafte Engel mit Gesang, Guitarrespiel, gepflückten Weintrauben und neckischen Einfällen unterhalten. Kaum ist sonst ein so herzliches Lachen gemalt worden in jener Zeit. Im Grunde, an dem reichen Brunnen, läßt eines dieser Himmelskinder sein Hündchen durch den Reif springen. Etwas besonderes sind die kleinen Köpfe und Nasen; sonst sind sie um so freigebiger ausgestaltet. Dies Knabenmodell hätte auch für das schlangenwürgende Herculeskind dienen können.

Ein merkwürdiges Stück ist der hl. Sebastian: als Staffage einer Ansicht des damaligen Lissabon. Die Execution findet statt im Vordergrund eines großen Platzes, abgeschlossen von hochgiebligen Häuserreihen: der Hafen, wie man ihn in alten Stichen der Stadt, vor dem Erdbeben sieht. Nur ein Monumentalbau will nicht hineinpassen: ein terrassenförmiger Rundbau mit Nischen und Blendbogen, für Fenster und Statuen, vielleicht, als Wahrzeichen Roms, die Engelsburg als Hadrianmausoleum, nach damaliger Vorstellung restauriert.

Velascus von Coimbra

Aber ein Stern ist aufgegangen in dieser Nacht der Namenlosen; in einer Tafel hat sich eine echte, alte Signatur gefunden, und zum Glück war es eine ganz hervorragende Leistung seines Urhebers, und von so ausgesprochener Eigenart, daß man hoffen durfte, ihn anderwärts mit Sicherheit wiederzuerkennen, zunächst in den mit jener Tafel an demselben Ort vereinigten. Es ist die Signatur Velascus auf dem Pfingstfest in der Sacristei der Kathedrale von Coimbra. Und dies Capitalstück bereichert nicht blos unsere Kenntnis mit einer hervorragenden Persönlichkeit, es verspricht auch den so lange vergeblich ersehnten Aufschluß über die Cardinalfrage. Denn Velascus ist kein anderer Name als Vasco!

Der Name, auf dem Zettel zu Füßen einer Figur des Vordergrundes, vielleicht des Bildnisses des Künstlers, wurde zuerst bemerkt von dem Maler Antonio José Pereira aus Vizeu, demselben, der Robinsons Führer dort war und auch den Verfasser siebzehn Jahre später dort nach der Quinta de Fontello geleitete. Pereira's Entdeckung wurde von João Cristino da Silva im Jornal do Commercio, Lissabon, 30. September 1862, veröffentlicht und von dem englischen Kunstkenner seinem bekannten Artikel zu Grunde gelegt, der dann ins Portugiesische übersetzt und König Ferdinand gewidmet worden ist.

Vor uns stehen drei gewaltige, figurenreiche Compositionen[1]), Altarwerke, die bei der Renovirung der Kathedrale in die Sacristei versetzt wurden, mit Erhaltung der alten Rahmen: Ecce Homo, Kreuzigung und Pfingsten. Ihr Charakter ist ungewöhnlich, von sehr localer und persönlicher Farbe: eine quattrocentistische Ueberfülle von Physiognomien verschiedenen Rangs, viel Costüm, starke Accente der Affecte und der Geberdensprache. Am größten entfaltet sich sein Genie im Pfingsten.



Vor uns öffnet sich eine luftige Halle, in edlem, schmucklosen Renaissancestil, gefüllt von einer dichtgedrängten Versammlung in hochgradiger Erregung und Bewegung, doch in wohlberechneter Anordnung um die Mittelaxe und nach der Tiefe.

Man blickt aus der Vorhalle durch drei Arcaden in einen Saal mit Kuppelgewölben und rundem Oberlicht. In der Altarnische gegenüber trägt eine Balustersäule das Bild des Lamms. Es ist ein urchristliches Heiligtum nach den Vorstellungen der Zeit. An den Seiten öffnet sich diese Halle nach dem Hintergrunde: man sieht Aufgänge, Thüren und Fenster, aus dem oberen Stock beobachtet ein Greis den wunderbaren Vorgang.

In dieser Halle hat sich also die Gemeinde der ersten Christen vereinigt. Jene Arcaden scheiden sie in drei Gruppen. Die Mittel- oder Hauptgruppe bilden vier knieende Frauen, um Maria, die vor einem Betpult im heiligen Buche liest, in das auch die zwei Frauen zu ihrer Seite hineinsehen, wie die Ministranten des Priesters; rechts und links die Apostel- und Jüngerschar. Während aber die Frauen die Heimsuchung des Schöpfergeistes in stillem Gebet empfangen, äußert sich bei diesen das Eingreifen des Uebernatürlichen in Staunen, Bestürzung, Ekstase. Nach Art der Synagoge tragen sie die Mäntel übers Haupt geworfen wie Kapuzen, nach

[1]) Die Illustration des Pfingsten ist gemacht nach einer Zeichnung des S. Antonio Gonçalves in Coimbra, im Besitz des S. de Vasconcellos.

dem heiligen Meteor spähend, Arme und Hände heftig bewegt. Ein schreibender Greis scheint das Wunder zu protocollieren.

In die Vorhalle des Saales hat der Maler nur zwei Männer gesetzt,



Velascus: Das erste Pfingsten. In der Sakristei von S. Cruz zu Coimbra

an den Seiten des Eingangs sind sie in die Kniee gesunken. Der überwältigende Eindruck göttlicher Nähe ist selten so überzeugend und gewaltig in Geberden ausgedrückt worden, wie in diesen Gestalten, die an die Propheten Michelangelo's erinnern.

In den beiden Passionsstücken kommt der realistische Zug seiner Phantasie zur Geltung; man denkt an Dürer, ja an Rembrandt; und wieder hat er die Grenzen des Möglichen, in anderer Richtung, berührt, freilich bis zum Grausigen und Peinlichen.

Das Ecce Homo ist auch räumlich im Contrast mit dem Pfingsten inscenirt. Die Handlung wird in die vorderste Fläche gerückt, die Gruppen steil übereinander aufgebaut. Es ist die Bewegung eines aufregenden Processes vor dem Punkt der Entscheidung. Man steht dicht vor der Loge des Prätoriums, die reiche Renaissancepfeiler einrahmen. Unter dem Baldachin zur Linken sitzt, im weißen Turban und Mantel von gelber Seide, der Landvogt, den Richterstab in der Rechten, über die Brüstung lehnend scheint er durch eine Handbewegung die Menge beruhigen zu wollen. Gegenüber lehnen aus einer Laube seine gravitätischen Beamten. Der Schmerzensmann wird von drei rohen Knechten dem Volk gezeigt. Dies Bild Jesu ist jammervoll, kaum erträglich. Seine Augen sind matt wie im Fieber, ein Bild der Betäubung durch Schmerz und Schmach. Tief unten wogen die Häupter und Büsten der Soldaten, ihre Lanzen sind nach beiden Seiten gesenkt, die Scene der Mitte freilassend.

Das dritte Gemälde, die Kreuzigung, ist noch sichtlicher auf überwältigende Mitleidempfindung berechnet. Der Erlöser, bereits totenfahl, hängt, Haupt und Oberkörper vorgebeugt, hingewandt nach der in Ohnmacht hingesunkenen Mutter, ein grauses verfallenes Greisenantlitz, von Johannes und den Frauen umringt. Die Schächer, noch lebend, versuchen mühsam den Kopf aufzurichten, um dem Herrn noch ins Auge zu sehen, der eine flehend ergeben, der andere in Höllenangst. Die Wache ist nach der rechten Seite zurückgedrängt, ein Wald von Spießen und Hellebarden, davor die würfelnden Kriegsknechte. —

Bei diesem Velascus stößt man nun zum erstenmal auf den Grão Vasco der Literatur, d. h. auf die Frage, welche von den zu dieser Zeit auftretenden Künstlerpersönlichkeiten es gewesen sein möge, an die der Uebertragungsproceß altportugiesischer Gemälde auf einen einzigen Namen angeknüpft hat. Bisher fand sich keine Veranlassung, diese Frage zu berühren; obwohl alle besprochenen Gemälde, auch die niederländischen, diesem »Ueberall und Nirgends«, mit mehr oder weniger Zuversicht, freilich ohne urkundliche Beglaubigung, ja ohne irgend bestimmte Basis des Urteils beigelegt worden sind. Jetzt nun scheint man endlich Land zu sehen: eine unzweifelhafte Signatur und an einem bedeutenden Werke.

Hier muß man sich erinnern: Velasco und Vasco ist derselbe westgothische Name in der alten und der späteren verkürzten Form. Die kurze Form ist vor dem XV. Jahrhundert selten; die volle war aber noch im XVI. Jahrhundert in Gebrauch. Wie nach portugiesischen Lautgesetzen aus Pelayo, durch Ausfall der Liquida, Payo, aus Melendez Mendez, aus Venegas Vegas, aus color côr wird: so aus Valasco: Vaasco und Vasco. Der Name ist im Mittelalter sehr häufig: meist Valasco, seltener Velasco, als Vorname: Velasco Fernandiz (1055), Valascus menendi, Valascus martini, Vasco Martini Pimentel; noch häufiger als Geschlechtsname: Gil Valasqui, Nunus Velasquiz, Ruy Vaasquiz, Arias Valasci, Bischof von



Velascus: Ecce Homo. In der Sakristei von S. Cruz in Coimbra

Lissabon[1]). Der Name ist auch in Spanien nicht selten; in den Bischofslisten kommt er zuerst in Leon vor (966—975), ist aber dann als Vorname außer Gebrauch gekommen. Auf jener lautlichen Wandlung beruht es, daß in Portugal Velasco, Velasquez als Familienname selten geworden ist, wie er denn im Schriftstellerlexicon des Barboso de Machado nur einmal sich findet.

Wenn nun aber wahrscheinlich ist, daß der Mann, zu dessen Gunsten die Ueberlieferung nach und nach alle seine Zeitgenossen vergessen hat, doch wohl ein fruchtbarer, volkstümlicher und hervorragender Künstler gewesen ist, so würde man selbst ohne dieses Zusammentreffen des Namens, unter allen bisher besprochenen keinen anderen als diesen Velascus von Coimbra für den Grão Vasco halten mögen. Natürlich kann sich sein Werk nicht auf diese Gruppe von Coimbra beschränkt haben, die man vielmehr als sein Meisterwerk, die Krönung seiner Laufbahn zu betrachten hätte. Ihre Vorläufer würden unter jenen anonymen Gruppen zu suchen sein: hier müßten seine Anfänge und sein Aufsteigen im Wettbewerb mit Genossen nachzuweisen sein. Und meine Vermutung ist, daß er in dem zuletzt geschilderten Anonymus, dem Collegen der Meister von S. Bento und Eduard in Setubal und Thomar, wiederzuerkennen sei. (S. Tafel S. 115 u. 117.) Und jener Absorptionsproceß könnte mit dem Vergessen der Namen seiner Mitarbeiter eingesetzt haben.

Sein universelles Wesen, die Thätigkeit für königliche Stiftungen, die Zahl seiner eignen Werke und derer seiner Schule, die nationale Gußform seiner Typen, die Heiterkeit und Anmut der Frauen, das hinreißende Leben in den großen Historien, der Reichtum und die Eleganz der tectonischen und ornamentalen Motive, dieser Stolz des damaligen Portugal: das alles war geeignet, ihn zum Günstling der Nation zu machen. Gewiß, keiner von allen benannten und unbenannten Malern des Zeitalters war werter dieser Glorification in der Phantasie der Nachwelt. Er verdient den Namen des Großen nicht blos im Vergleich mit seinen Zeitgenossen, die er überragte.

Das Problem des Gran Vasco scheint beinahe gelöst; man wünschte nur ein mehreres über Leben und Persönlichkeit des Mannes zu erfahren.

Vasco Fernandes von Vizeu

Aber es giebt noch einen etwas abgelegenen Ort in Portugal, der von Alters her den Anspruch erhebt, dem Reiche diesen seinen größten Maler, den *principe de los pintores portugueses*, geschenkt zu haben: die Bischofstadt Vizeu, Hauptstadt der Provinz Beira alta. Die Kathedrale von Vizeu besitzt als vornehmsten Schatz eine Gruppe von Gemälden, als deren Ur-

[1]) Portugalliae Monumenta historica. Vol. I. Olisipone 1856. Valascus Fernandiz 1055—65. Velascus Fernandi, dapifer regis und curie maior domus; Vaasco Fernandi 1176—82. Monumenta p. 348, 405, 409, 426.



Velascus: Kreuzigung. In der Sakristei von S. Cruz in Coimbra

heber der Maler Vasco Fernandes, ein Sohn der Stadt, gilt. Und diese merkwürdigen Gemälde bringen in das Problem eine neue, nicht leicht aufzulösende Verwicklung.

Die Gemälde, große Altartafeln mit zum teil erhaltenen Predellen, waren zur Zeit meiner Reise noch vereinigt in der geräumigen und lichten Sacristei, erbaut im Jahre 1574 von Bischof Ataide. Ursprünglich stand der thronende Petrus in der Capelle rechts vom Chor, wo man noch seine Statue sah. Die Taufe Christi kam aus der Capelle des Täufers; Pfingsten aus einer Capelle des Querschiffs, der hl. Sebastian aus einer 1653 gegründeten Capelle, Vera Cruz genannt. Außer diesen sah man noch eine Kreuzigung in der Jesuscapelle des Kreuzganges. Neuerdings sind die Gemälde in den Chor der Kathedrale *(capella môr)* versetzt worden.

Diese Tafeln galten als die fundamentalen Zeugnisse der Existenz und Größe des Ersten der portugiesischen Maler. Aber diese Annahme gründete sich blos auf eine örtliche Ueberlieferung, die sich schriftlich auch nur bis in das XVII. Jahrhundert zurückverfolgen ließ. Denn die früheste Nachricht stand in einer Handschrift der Bibliothek von Porto vom Jahre 1630, in der ein Pereira die Geschichte seiner Vaterstadt erzählt. Man zeigte auch eine Mühle, wo er geboren sein sollte, sie heißt noch heute: *O moinho do pintor.*

Man hatte zwar auch Documente über mehrere Maler dieses Namens gefunden, der in Portugal auffallend häufig ist, aber sie konnten nicht auf den Urheber dieser Bilder bezogen werden, die in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gemalt sein müssen. Somit konnte hier weder der im Jahre 1552 dort getaufte Vasco in Betracht kommen, noch ein im Hofstaat Alfonso's V (1458) als Miniaturmaler aufgeführter; noch der neuerdings in Catalonien entdeckte. Auch nicht jener Hanneken Valasco, der im Jahre 1540 in Antwerpen bei Meister Spueribol eintritt. Denn in einer Zeit, wo Franz Floris als Freimeister auftrat und Hemessen als Lehrer gesucht war, konnte dort schwerlich eine Malerei wie die der Tafeln von Coimbra gelehrt werden.

Dieser Mangel urkundlicher Zeugnisse, die erträumte Expansion seiner Productivität, die Einmischung des Localpatriotismus, dies alles mußte weitgehenden Zweifeln die Bahn ebnen, selbst an dem wahrscheinlich echten Kern der Ueberlieferung, bis auf seine Existenz. Nun aber ist es doch an des zwanzigsten Jahrhunderts Schwelle dem Fleiß eines Portugiesen gelungen, endlich den Beweis beizubringen, daß wirklich in den Jahren 1512 bis 41 ein Maler Vasco Fernandes in Vizeu gelebt, in Beziehungen zur Kathedrale gestanden hat, so gut wie sicher ein Hauptbild jener Gruppe gemalt hat[1]). In jenen Jahren, also ein volles Menschenalter lang, hat er ein Haus und eine Vigne in Pacht vom Domcapitel besessen. Er war vermählt mit

[1]) Maximiano d'Aragão, Grão-Vasco ou Vasco Fernandes pintor viziense. Vizeu 1900.

Joanna Rodrigues, hatte einen Sohn Miguel Vaz, und eine seiner Töchter hieß Beatriz; er war im Jahre 1543 nicht mehr am Leben. Dann aber hat sich auch ein Schreiben gefunden, nach dem er mindestens bereits 1607 beim Clerus der Kathedrale als Maler des hl. Petrus gegolten hat. In diesem Schreiben weist ein Rector Madeira das Ansinnen ab, den Petrus neu malen zu lassen, denn er sei von der Hand des Vasco Fernandes, und es genüge, eine Reinigung nebst einigen Retouchen beschädigter Stellen vorzunehmen. Ist er aber der Maler dieses Petrus, so werden auch die andern Stücke ihm belassen werden können. Denn die Identität der Hand ist kaum zu verkennen, und in dreißig Jahren können Wandlungen, freilich auch in absteigender Linie, nicht ausbleiben.

Aber das Problem des Grão Vasco ist damit noch nicht erledigt, denn es begreift zwei Fragen in sich: außer der Existenz des Malers von Vizeu und seiner Urheberschaft der vier Tafeln noch die nach dem Wert dieser Tafeln und dem auf sie begründeten Rang des *principe*, sowie die nach der Identität mit seinem Namensvetter in Coimbra, den wir allerdings für den Ersten halten zu müssen glaubten. Diese Fragen sind zur Zeit nur auf Grund stilkritischer Vergleichung zu beantworten.

Mein erster und letzter Eindruck war, daß sie verneint werden müssen. Der Vasco von Vizeu überragt keineswegs die uns aus den südlichen Städten des Reiches bekannten Meister so weit, daß wir ihm wie Tizian in Venedig, Rubens in Flandern jenen Fürstentitel erteilen dürften; ja er reicht an jenen Velascus von Coimbra nicht hinan: die Identität beider ist mehr als zweifelhaft.

Jener ist ein Beherrscher aller Instrumente der Malerei, von unerschöpflicher Erfindung und echt künstlerischem Nerventonus: hier erkennt man einen Maler *de pratica*, tüchtig vorgebildet in einer blühenden Schule, geübt in Modellirung des Nackten, in Gruppirung und Wurf der Figuren, aber ohne feineres Gefühl weder für Farbe und Helldunkel, noch für höhere Seelenzustände und die erhabenen Dinge, die er hier darstellen sollte; unfähig uns tiefer zu bewegen. Die schwärzlichen Schatten, der derbe Dialect des Ausdrucks könnte sogar auf eine spätere Generation führen, wenn nicht das Inventar der reichen Ornamentmotive und die reizvollen Landschaften des Hintergrunds, besonders in den Predellen, der heimatlichen Provinz der Beira alta entnommen, uns doch milder stimmten und geneigt machten, ihn der Plejade der Meister von Lissabon und Coimbra anzureihen.

* * *

Vernichtend ist die Vergleichung seines Pfingsten mit dem in Coimbra. Er hat dieses Meisterwerk gekannt und vielleicht zu verbessern geglaubt. Die Composition ist einfacher, geschlossener. Aber er hat sie in eine rohe Sprache übertragen. Gesichter und Gebärden sind einförmig und massiv, zuweilen gemein und nichtssagend, die Farbe schwer und erdig,

die Haltung kellerartig. Dieses Pfingsten wäre also ein verarmter, vergröberter Sprößling des Pfingsten von Coimbra.

In dem Gemälde des Christus am Jordan ist, wie im h. Sebastian, das Nackte gut gearbeitet, das Antlitz Christi aber unbegreiflich und stupid.

Noch ungünstiger dürfte das Urteil über die Kreuzigung ausfallen. Die Verwilderung des Geschmacks zeigt sich in den breiten, schwammigen Gesichtern, dem pöbelhaften Gebahren, der saloppen Zeichnung, der wüsten Zusammenhäufung der Figuren und trüben Färbung. Freilich wollte Raczynski gerade in diesem Bauernpassionsspiel einen erhabenen *(élevé)* Charakter finden!

Der Eindruck des Petrus auf der Kathedra ist ohne Zweifel feierlich. Der Apostel-Papst, in reichem Pluviale mit aufgestickten Passionsengeln, ernst, sinnend, als sorgenvoller, willensgewaltiger Oberhirte in die Ferne blickend, die Rechte segnend erhoben, die Linke mit dem Schlüssel auf dem offenen Evangelium ruhend, dieser majestätische Greis auf seinem Marmorthron kann imposant wirken, wenn man, eintretend aus der dunkeln Kirche, seiner Gestalt mit ihrem grandiosen hohepriesterlichen Prunk gegenübertritt. Ein Reisender gestand, selbst vor der Madonna in Dresden und in der sixtinischen Capelle keinen so zweifellosen Eindruck eines großen und seltenen Genius gehabt zu haben, und gesellte ihn zu den »sechs bis sieben Weltmeisterwerken«. Aber man muß die Strapazen der Nacht- und Winterreise lesen, die er vor der Offenbarung jenes Morgens erlebt hatte. Denn die breiten harten Züge des Kopfes sind doch nur streng und kalt; in Form und Ausdruck eigentlich nichtssagend. —

Und so wird eine unbefangene Prüfung in diesem Idol Portugals nicht mehr finden können als einen talentvollen Schüler des Meisters von Coimbra, der in der Abgeschiedenheit seiner Provinz bei mangelnden Vorbildern und Überschätzung durch seine Umgebung das mitgebrachte Capital verbrauchte, zurückging und in eine wenig erfreuliche Manier verfiel.

* * *

Die Weiterbildung der Localüberlieferung dieses Vasco von Vizeu zum Mythus des Grão Vasco kann man sich leicht vorstellen. Er wurde dort, wo seine Thätigkeit sich in Stadt und Diöcese abspielte, hochgehalten, und da seine und überhaupt die alte Malerei mit ihm erlosch, so hatte er bei der Nachwelt den von Dante bemerkten Vorteil:

O vanagloria dell' umane posse,
com' poco verde in sulla cima dura,
se non è giunta dall' etati grosse.
(Purgatorio XI, 91.)

Während am Hofe, unter dem Einfluß der Romanisten, wie Francisco de Hollanda, Vasco Pereira u. a., die älteren Meister der Geringschätzung verfielen, erhielt sich in Vizeu eine Gemeinde von Verehrern dieses Sohnes der Provinz und Stadt.

Domherrn, die von Vizeu nach Lissabon kamen, mögen vor den dortigen alten Bildern gesagt haben, das ist die Art unsers Vasco; hörte man doch noch bis vor kurzem, daß es auch in Deutschland viele Gemälde des großen Vasco gebe. Die Namensverwandtschaft mit Velascus mag zunächst die Verschmelzung mit diesem angebahnt haben. Daran schloß sich



Gran Vasco: St. Peter auf dem Throne. In der Kathedrale von Vizeu

das Vergessen seiner Mitarbeiter, des Meisters von S. Bento, des Eduard in Setubal und Thomar. —

Sir Charles Robinson hat vor vierzig Jahren in einem Artikel der Fine Arts Quarterly Review, auf Grund der Gemälde, die er in Vizeu beisammen sah, die Hypothese einer Malerschule dieser Stadt aufgestellt, nebst einer chronologischen Skizze der Schule von neun Nummern. Dieser Artikel, verfaßt mit mangelhafter Kenntnis der Gemälde der Hauptstadt, hat die in der Frage herrschende Verwirrung noch vermehrt.

An sich ist die Existenz einer solchen Provinzialschule, fern vom Centrum der Hauptstadt und des Hofes, dessen Schöpfung diese portugiesische Malerei

wäre, unwahrscheinlich und ohne Analogie in anderen Provinzen des Reiches. Und die fünf Gemälde der Sacristei enthalten keinerlei Züge und Werte, die uns nicht auch anderwärts begegnen. Endlich fehlen alle Spuren einer vorhergegangenen Entwicklung, die das Auftreten immerhin so complicirter Werke erklären würde.

Die Construction des englischen Kunstkenners geht aus von einer Gruppe älterer Tafeln, vierzehn an Zahl, den Trümmern eines Retablo, aufbewahrt im Capitelsaal der Kathedrale, die er in den Zeitraum 1500 bis 1520 versetzt. An diese schließt er ein damals dort zum Vorschein gekommenes Bild (von 1520) mit der Signatur VASCO FRZ, nach seiner Vermutung die des Gran Vasco. Wogegen er die vier großen Gemälde der Sacristei dem Velascus von Coimbra zuschreibt und in das vierte Jahrzehnt verlegt.

Jenes Bild habe ich nicht gesehen, der Besitzer, jener Maler Pereira, sollte es inzwischen verkauft haben, aber Mr. Latouche hat es noch untersucht und fand die Signatur ungewöhnlich *questionable*. Und solche Entdeckungen von Gemälden, besonders signirter, mit Namen, über die zur Zeit viel gesprochen wird, sind mit Vorsicht aufzunehmen. Es ist etwas kühn, eine abgeriebene Tafel auf der ein paläographisch mehr als bedenklicher Name strahlt, zur Lösung eines Problems zu citiren, — besonders wenn mit der Entdeckung Geschäfte zu machen versucht wird.

Die vierzehn Täfelchen des Capitelsaals stammen wahrscheinlich von einem Maler, der Beziehungen zum Hof Emanuels gehabt hat. Diese meine Ansicht gründet sich auf ein Triptychon im Museum von Lissabon. Seine Mitteltafel enthält die Madonna auf einem Marmorthron mit Lunette, über die Seitenlehnen beugen sich Engel, dem Kinde eine Irisblüte und ein Tellerchen Erdbeeren darbietend.

Die zu dieser Tafel gehörigen Flügel — dieselbe Zwerggalerie geht durch alle drei — zeigen Johannes den Täufer und S. Dominicus, der Mutter Gottes zwei Prinzen, Söhne König Emanuels vorführend. Der eine ist Johann, geboren 1502, mit den unverkennbaren Zügen des späteren Königs, der andere scheint Alfonso, geboren 1509.

Das zweite, umfangreiche Werk wird keinem Besucher des Museums leicht entgehen. Es besteht aus zwei großen Tafeln, zwischen denen sich vielleicht eine Statue befand. Maria thront vor einem Rosenspalier, die reichen, blonden Haare fallen locker wallend über den Oberarm. Sie trägt ein feuerrotes, am Boden weit sich ausbreitendes Kleid. Zur Linken sieht man eine alte Dame, nach der Inschrift Sta. Julita, zur Rechten in blauem, flatternden Röckchen den heiligen Knaben »Guerito« (Cyriacus?), die ihn kennzeichnenden Nägel des heiligen Kreuzes in der Hand. In der zweiten Tafel thront der fast knabenhafte Daniel auf dem Richterstuhl, in rotem Barett und gelbem Pelzrock; vor ihm steht Susanna in rotem Kleid, mit den beiden Anklägern. Ein Durchblick öffnet sich in den Hof, mit Treppe



Madonna. Im Museum zu Lissabon

nach der großen Praça, wo die zwei alten Sünder vor vielen Zuschauern ihren Lohn empfangen.

* * *

Diese altportugiesische Schule verschwindet mit dem Tode Johanns III, man kann auch sagen, mit dem Ende der Dynastie und der Besitznahme des Reiches durch Philipp II nach dem tragischen Ende Sebastians. In der spätern Zeit des XVI. Jahrhunderts kam der von Francisco de Hollanda empfohlene italienische Geschmack auf der ganzen Halbinsel zur Herrschaft. Im Jahre 1542 ist Anton Mor in Lissabon erschienen, um die Braut Philipps zu malen, und verdientermaßen gefeiert worden; aber er war nur Bildnismaler; dann kam Christoph von Utrecht (1550), den man seinen Schüler nennt, ein Bildnis Johanns III wird von ihm gezeigt; ein dritter Niederländer, Joons van der Estraten porträtirte D. Sebastian (1556).

Die Schule der Romanisten ist dort kaum durch nennenswerte Talente vertreten. Nur einer macht sich bemerkbar: Vasco Pereira, den man zuweilen sogar für den Gran Vasco gehalten hat, z. B. in Sevilla. Er nennt sich bald Lissaboner, bald aus Evora *(Evorensis Lusitanus)*, aber seine meisten Tafeln kommen in Andalusien vor. Er war auch Frescomaler und *estofador* von Holzbildern. Im Museum von Lissabon ist nur ein Apostelpaar, bezeichnet V. P. L. 1579. Die Kirche S. Johann in Sanlucar de Barrameda besitzt einen hl. Sebastian, er bezeichnet sich darauf als Lernenden[1]. Der athletisch schwere Körper ist auch eine tüchtige anatomische Studie; in der wilden Felslandschaft sieht man Scenen seines Lebens, eine Jagd, fein gemalt. Sein bestes Stück ist wohl in S. Juan zu Marchena: der Englische Gruß (1576), durch Kraft der Farbe und des Helldunkels vor seinen dortigen Zeitgenossen hervorleuchtend, doch ist es nur ein Nachklang von Tizians Gemälde in S. Salvatore, das er aus dem Stich von Cornelius Cort (1571) kennen gelernt hat. In der Nähe haben wir eine Communion des hl. Onophrius (1583) in der Dresdener Galerie. Zuletzt beteiligte er sich an den Gemälden für den Tumulo Philipp II in der Kathedrale zu Sevilla. Daß er nicht vergessen ist, verdankt er seinen Signaturen. Zuweilen hat man ihn verwechselt mit dem Luis de Velasco in Toledo († 1606), dem Rivalen des Greco, einem zahmen Manieristen.

Welch ein Glück, daß die politische Blüte Portugals nicht mit dem Aufkommen des Systems zusammengefallen ist, dem dieser — kleine Vasco anhing. Man würde Werke bekommen haben ohne Physiognomie, grundsätzlich utopisch, mit viel unfruchtbarem Schulwissen, Werke in der Art der Floris und Vargas.

Nun aber liegt doch über ihrer Kunst ein Abglanz der großen Zeit, wo die kleine Nation ihre Entdecker- und Erobererarme über die Weltmeere

[1]) TVNC DISCEBAM VASC9 PEREA LVSITAN9 DE VRBE LIXBONĒSIS Anno 1562.

ausbreitete, an Punkten der Erdoberfläche ihr Panier aufpflanzte, gegen die des römischen Reiches Marksteine provinzartig waren. Und wie in der Natur des Landes, verbindet sich in ihren Malereien das Entlegenste: Süden und Norden, Altes und Neues.

Die Verbindung mit den Niederlanden erscheint als kein bloßer Zufall. Beide Nationen haben in ihren Schicksalen etwas Verwandtes. Obwohl sie weder durch Größe noch durch geographische und ethnologische Abgeschlossenheit zu besonderen Staatswesen bestimmt schienen, sind sie durch geschichtliche Umstände dahin geführt worden, nach Selbstständigkeit zu trachten; sie haben diese beharrlich und tapfer verfochten und dauernd behauptet. Durch die Natur zu seefahrenden Nationen erzogen, war ihnen eine Zeit lang die Herrschaft des Welthandels zugefallen, dadurch kam Reichtum und eine Macht, die in keinem Verhältnis stand zu ihrem Umfang. Der Kampf gegen Unterdrückung brachte, Dank den Interessen mächtiger Nationen, Sieg, mit dem Siege hohes Selbstgefühl.

Die portugiesische Malerei des XVI. Jahrhunderts, obwohl zum teil Schülerin, fast ein Ableger des Nordens, und sogar geborene Niederländer aufnehmend, kann doch auf den Rang einer Nationalschule Anspruch machen. Gewiß, sie würde anders nuancirt sein, wenn sie sich auf einer breiten Basis eigener Ueberlieferung entwickelt hätte, oder von Italienern geleitet worden wäre. Aber selbst geborene Fremde, wie jener Frey Carlos haben sich dem Geist des Orts nicht entziehen können. Das Land, in dessen Dienst sie traten, hat ihnen nicht bloß ihre Aufgaben gestellt, es hat ihnen Nationaltypen und Art des Gebahrens, landschaftliche und bauliche Scenerien und einen höchst originellen Ornamentstil gegeben, kurz einen Familientypus. Die niederländische Art mit ihrer Offenheit gegen die Außenwelt war ja selbst eine Erziehung zur Originalität. Die Freude am Detail, den Manieristen so ärgerlich, die wohlverstandene und treufleißige Charakteristik der äußeren Dinge, eines gotischen Kronleuchters, eines Robbiareliefs, eines Renaissancethrons, — die Liebe zur landschaftlichen Natur, scheint germanische Mitgift; die vertrauliche Anpassung der Legende an die Umgebung des alltäglichen Lebens ist wohl allgemein quattrocentistisch; aber in der Erfindung und Anlage der Bilder spürt man die luftige Weiträumigkeit des romanischen Südens, der sich auch in einem Zug der Einfachheit und Leichtigkeit, der Lebensfreudigkeit und des großen Stils nicht verleugnet.

XVI

DIE LEONARDESKEN ALTARGEMAELDE IN VALENCIA

(Repertorium für Kunstwissenschaft. 1893)

Valencia ist reich an italienischen Erinnerungen mannigfacher Art. Ueber dem Portal der Kirche S. Trinidad erblickt man ein Robbiarund der Madonna; der dort seltene Bronzeguß ist vertreten durch eine lebendige Gruppe des hl. Martin zu Roß in der Fassade seiner Kirche. Seit Alfons de Borja, der 1455 als Calixt III den päpstlichen Thron bestieg, haben Mitglieder dieses Hauses den bischöflichen, seit 1492 Metropolitanstuhl von Valencia innegehabt, von 1429 bis 1511, freilich außer dem ersten ohne dort zu residiren. Sie haben ihre Vaterstadt Jativa, das herzogliche Gandia und die Hauptstadt mit zahlreichen Stiftungen und kostbaren Geschenken bedacht. Das Votivgemälde Pinturicchio's, der Cardinal Francisco Borja knieend vor der Madonna, aus der von ihm gestifteten Capelle der Colegiata von Jativa, wird im Museum von Valencia bewahrt. Aus verwandtem Kreise stammt das Jüngste Gericht, in einer Nische dieser Kirche. Von den päpstlichen Geschenken an Kirchengerät sei hier nur der Abendmahlskelch Calixts III in S. Nicolas genannt, mit sechs feinen Medaillons und eleganten »heidnischen« Ornamenten.

Das künstlerisch bedeutendste in dieser Diaspora aber sind die zwölf Gemälde der Flügelthüren des Hochaltars der Kathedrale *(La Seo)*. Die Hauptfigur des Altaraufsatzes war eine Statue der hl. Jungfrau, umgeben von acht Geschichten ihres Lebens in Silberrelief, begonnen 1470. Im Unabhängigkeitskrieg ward er nach den Balearen eingeschifft, aber im Jahre 1812 zu Palma auf Befehl des Generals Ballesteros eingeschmolzen. Die Gemälde, ebenfalls das Marienleben erzählend, wurden durch diese Stürme gerettet. Sie standen von jeher in hohem Ansehn. Philipp II, als er im Jahre 1585, begleitet von seiner Tochter Isabella und dem Kronprinzen Philipp nach Valencia kam, hat ihren hohen Wert enthusiastisch bezeugt: Ein Silberaltar! soll er gesagt haben, aber seine Thüren sind golden! Ponz meint, das sei ein großes Wort gewesen *(me parece que dixo grandemente)*. Im Jahre 1738 teilte Pasqual Esclapes in seinem Resumen historial S. 52 auch die Namen der Künstler mit, nach dem archivalischen Instrumente, nebst dem Honorar, dreitausend Kammerducaten: Francisco Neapoli und Pablo de Aregio. Seitdem galten sie für italienische Arbeit. Der Reisende Antonio Ponz war der erste mit der Malerei Italiens Vertraute, der von den Bildern gesprochen hat. »Wenn Sie diese Werke sähen«, schrieb er 1779, »Sie

würden sie gewiß für Arbeiten Leonardo da Vinci's halten. Sie haben zu allen Zeiten den Meistern, die sie untersuchten, zu denken gegeben; man bewunderte das Durchgebildete *(acabado)* und Ausdrucksvolle, wie es der florentinischen Schule eigen ist, die vornehmlich in Leonardo's Werken blüht.« Er empfahl dringend ihre Verbreitung durch den Kupferstich. Jene Namen und dieses Urteil haben alle späteren wiederholt: Conca, F. Quilliet, Ford und Stirling. Niemand hat je bezweifelt, daß sie von Italienern herrührten, und alle haben das leonardeske Element bestätigt. Die Schule da Vinci's ist in Haltung, Helldunkel und Typen ins Auge fallend. Die Biographie des großen Florentiners schien also mit den Namen zweier Schüler bereichert, von denen man in Italien nie gehört hatte.

Das Vertrauen in jene Versicherung des Pasqual Esclapes war indeß nicht ganz vorsichtig gewesen. Die Urkunde war vorhanden und die Namen richtig, aber beide bezogen sich auf eine andere Arbeit, wenn auch an derselben Stelle. Das Diario der Seo berichtete allerdings zum Jahre 1471, daß Bischof und Capitel damals zwei florentinische Malermeister, »sehr fein und geschickt in ihrer Kunst«, kommen ließen, aber um die Wände und das Gewölbe (cap) des Altarhauses in Fresco auszumalen. Es ist die Rede von einem Seraphinthron oben, Engelgestalten, Laub- und Fruchtgewinden, Apostelfiguren und Historien unter den Fenstern. Man erfährt auch noch, daß der Neapolitaner Francisco Pagano hieß; der andere, Paulus de Aregio, wird Lombardus genannt, und beide werden als Maler in Fresco *(pintura del fresch)* bezeichnet; im Notariatslatein: *pictores super recenti et humefacta pictura.* Ihre Arbeit war im Jahre 1478 fertig, bis auf die Goldteile, und 1481 quittiren sie über die in drei Raten ausgezahlte Summe von dreitausend Goldducaten.

Klar ist also, daß beide Italiener zunächst für decorative Wandmalereien der Capilla mayor berufen worden waren. Von dem eben begonnenen Retablo ist keine Rede. Man erfuhr auch, daß das Holzgerüst dazu erst im Jahre 1506 von dem Zimmermeister Carlos angefertigt worden war. Die Beruhigung Stirlings bei der Vermutung, daß die geschickten Italiener, nachdem sie einmal da waren, auch wohl mit jenen Tafeln beauftragt sein möchten, war mehr gemütlich als kritisch[1]). Denn da von den Decorationsmalereien seit der barocken Renovirung von 1682 nichts übrig geblieben war, so konnte man dazu weder ja noch nein sagen.

Es war der gelehrte Theologe und Historiker D. Jaime Villanueva, der schon im Jahre 1803 in seinem *Viage á las Iglesias de España* (I, 38) dem Zweifel an der Richtigkeit jener Attribution scharfen Ausdruck gab. »Da die Meister,« meint er, »als sie berufen wurden (1471) schon einen Namen hatten, so ist nicht unwahrscheinlich, daß sie vor 1500 gestorben sind, als der [Silber-]Retablo noch nicht fertig war.« Und weiter: »Ich

---

[1]) Neapoli and Aregio likewise painted a part of the walls of the Cathedral in fresco. Stirling, Annals p. 98.



Phot. Grollo

Ferrando Yañes de l'Almedina: Anbetung der Hirten. In der Kathedrale zu Valencia

erdreiste mich nicht, Neapoli und Aregio unter die Schüler Leonardo's zu setzen, sie, die in ihrer Kunst schon Ansehen genossen, als ihr angeblicher Lehrer erst fünfundzwanzig Jahre alt war.« Villanueva glaubte an ihrer statt einen Meister nennen zu können, von dem er Gemälde in Santo Domingo sah. Auf diesen komme ich später zurück. Mit mehr Wahrscheinlichkeit hätte man Neapoli und Aregio mit den Wandmalereien in Zusammenhang bringen können, von denen noch im alten Capitelsaal spärliche Reste, im derb realistischen Frescostil des XV. Jahrhunderts erhalten sind.

Hernand Yañes

Nachdem also die Namen der Leonardoschüler zweifelhaft geworden waren, lag es am nächsten, unter ihren Kunstverwandten in Spanien Umschau zu halten. Und hier bot sich dar ein schon dem Namen nach bekannter Maler, freilich im fernen Binnenland, — in der Kathedrale von Cuenca, für Freunde spanischer Renaissance interessant durch den plateresken Portalbau eines Meisters maurischer Abkunft, Xamete (Achmed).

Wenn man das nördliche Seitenschiff hinaufgeht, stößt man auf ein reiches Gitter mit Thor, an dessen fein gemeißelten Pilastern und Gesims sich Bilder des Todes wunderlich verschlingen mit Symbolen von Kampf und Leben. Die geschmeidige Phantasie jener Zeit verstand es, natürliche und überlieferte, heraldische, emblematische und sacrale Gebilde ornamental zu formen und zu verschmelzen. Hier hat Antonio Florez aus Schädeln, gekreuzten Beinknochen, Beckenknochen und Schulterblättern, aus Helmen, Panzern, Waffenröcken, Engelsköpfen und S. Petrusschlüsseln, von flatternden Bändern umspielt, umrahmt von klassischen Zierformen, ein Ganzes gewebt, dessen Bedeutung der Spruch anzeigt: *De victis militibus mors triumphat.* Es ist das Sacellum militum, die Capilla de los Caballeros, die Ruhestätte der Albornoz, der Familie des Cardinals Gil, des Wiedereroberers des Kirchenstaats.

Im Düster dieser Capelle ragen drei Altargemälde, eine vieltafelige Kreuzigung mit kleinen Figuren über dem Hochaltar, eine Epiphanie, und eine Klage mit größeren Figuren, nachgedunkelt durch Zeit und Weihrauch. Wie Schatten des Hades leuchten aus ihnen hervor anmutige Gestalten, liebliche Köpfe, letzte Wellenringe eines unter ganz anderm Himmel einst erlebten Impulses, in der traurigen Mancha.

Wieder war es Ponz, der diese 250 Jahre lang vergessenen Bilder entdeckte. Schon damals mußte man Kerzen anstecken und bitten, auf die Altäre steigen zu dürfen. »Ich versichere Sie,« schreibt der Reisende, »es sind glorreiche *(famosos)* Gemälde, in denen ich die Manier des großen Leonardo sehe.«

Der Erbauer der Capelle, der Domherr D. Gomez Carrillo de Albornoz († 1536), Protonotar und Schatzmeister der Kathedrale, der zwei dieser

Altäre gestiftet, war in Rom und Bologna gewesen, von dort mochte er, meinte man, die Gemälde oder den Meister mitgebracht haben. Die Porphyrurne des Erbauers, unter dem Altar der Piedad, stammte aus Rom.

Einige Jahrzehnte später gelang es Cean Bermudez, dem Verfasser des Diccionario, das Testament dieses Don Gomez (vom 23. Mai 1531) dort einzusehen, und darin fand sich nun auch der Name des Malers, HERNAND YAÑES. Die getroffenen Verfügungen hatte der Testator noch selbst ausführen können, und überdies die Bezahlung des dritten Retablo (der



Phot. Grollo

Ferrando de Llanos: Ruhe auf der Flucht. In der Kathedrale zu Valencia

Epiphanie), einer Stiftung seines Vetters D. Luis Carrillo und dessen Gattin D[a] Ines Barrientos, übernommen. Merkwürdig ist die Bestimmung, daß nichts Plastisches *(de bulto)* außer den Renaissancerahmen *(talla de lo romano)* darin vorkommen, alles Pinselarbeit sein solle; und die Ausdrücke, in denen er von dem Maler spricht: *señor pintor, singular pintor*.

Es ergab sich nun, daß der Name Yañes noch im Anfang des Jahrhunderts bekannt gewesen war. Palomino in seinem Museo (III, 267) hatte diesem »großen Maler« sechs Zeilen gewidmet, die freilich zwei Unrichtigkeiten enthielten, nämlich daß er als angehender Fünfziger um 1600

gestorben sei und ein Schüler Raphaels von Urbino gewesen. Zutreffend aber war die Angabe seines Geburtsorts, Almedina in der Mancha, wo er auch gelebt habe, und wo noch ein Retablo in der Pfarrkirche zu sehen sei, — das einzige Werk, das Palomino ermitteln konnte. Almedina ist eine verfallene Ortschaft, deren Kirche schon vor sechzig Jahren wegen Baufälligkeit geschlossen war.

Im Herbst 1877 hatte der Verfasser, jedoch ehe ihm die Namen der Valencianer Meister zweifelhaft geworden waren, einen Ausflug von Madrid nach Cuenca unternommen, der damals zwanzig Stunden Diligencefahrt kostete. Dank der Liebenswürdigkeit der Geistlichen waren die Bilder auch mit allen Erleichterungen zu sehen.

Die Epiphanie — Maria, ernst, still, vornehm, auf einer Rasenbank sitzend, vor sich hin sehend; das Kind an ihren Schoß gelehnt, den mütterlichen Händen sich anschmiegend, den Blick nach dem königlichen Greise hingewandt. Ringsum dichtgedrängte Köpfe, vorn ein Alter auf seinen Stab gestützt, eine hohe Gestalt in fremdartigem Costüm und Turban. Man denkt an Leonardo's Carton in den Uffizien.

Die Klage — ein mächtiger Körper, gerade ausgestreckt, eine hochaufgebaute Gruppe Leidtragender, in der Mitte eine jugendliche Gestalt, die verschränkten Hände an die Wange gedrückt, rechts zu den Füßen das reine Profil der Magdalena, oben ein geneigter Lockenkopf.

Die Kreuzigung ist am meisten nachgedunkelt. Neben dem Kreuz kniet der Stifter im Habit des Predigerordens. Nur die Predella war gut zu sehen: in der Mitte der Auferstandene, zur Seite Petrus und Paulus, die beiden Johannes, und am Sockel der Pilaster zwei Begebenheiten der hl. Catharina: das Rad und die Enthauptung. Ihr Antlitz nach oben gewandt, wie im Gemälde des Gaudenzio Ferrari.

Der Gruppirung fehlt es an Luft *(respiracion)*, die Figuren sind an die Schwelle des Vordergrunds geschoben und berühren fast den obern Rand. Die Malführung breit, durchsichtig, verschmolzen. Um die Hauptpersonen gegen die Umgebung, das Gesicht gegen die Figur, die Figuren gegen den Hintergrund zu heben, hat der Maler den Schlüssel der Scala des Helldunkels sehr tief genommen. Aber der Zauber der Anmut, die sanftschwärmerische Stimmung dringt noch durch die Verdunklung.

Wer sich nun vor diesen Gemälden der Mitteilung über die Schüler Leonardo's in der von Milanesi (1872) mitgeteilten anonymen Biographie erinnerte, konnte im Ernst nicht zweifeln, daß unser mittlerweile in seinem Vaterland zu solchem Ansehen gekommene Hernand Yañes kein anderer sei, als jener *Ferrando spagnuolo*, der dem Meister, als er im Palast der Signoria am Carton von Pisa (1504—5) malte, zur Seite stand. Aber auch die Erinnerung an jene Valencianer mußte sich aufdrängen. Der Verfasser notirte damals: »Er steht in Spanien den Malern von Valencia am nächsten.« Und einige Jahre später, als er die Valencianer Bilder wieder sah, die Bemerkung: »Vielleicht von jenem Yañes.«

Wenn diese Vermutung dann nicht weiter verfolgt wurde, so war die Ursache folgende. Eine neue Verwickelung der Frage hatte sich ergeben. Im Jahre 1881 dachte ich daran, Erkundigungen anzustellen, ob nicht neuerdings in Mailand oder Florenz jene Namen, Aregio und Neapoli,



Phot. E. Bertaux

Hernand Yañes: Epiphanie. In der Albornozcapelle der Kathedrale zu Cuenca

wieder aufgetaucht sein sollten. Und die überraschende Mitteilung kam, daß in der Galerie Cereda in Mailand ein leonardeskes Gemälde sei, das die Signatur FRANCISZO NAPOLITANO trage, und daß der Commendatore Morelli, als er von den Valencianer Bildern hörte, die Ansicht ausgesprochen habe, sie seien wohl von diesem F. N. Das Mailänder Bildchen zeigt die thronende Madonna zwischen einem lockigen hl. Sebastian und

dem demütig geneigten Täufer. Konnte man nun auch die Hand des Valencianers nicht im einzelnen constatiren, so blieb doch der leonardeske Charakter eine entscheidende Instanz. Versetzung in ein fremdes Gebiet, Aufgaben großen Umfangs, gemeinschaftliche Arbeit mit andern, das sind Umstände, die noch stärkere Wandlungen erklären könnten. So wurden also jene wohlbegründeten Zweifel selbst wieder zweifelhaft. Denn wenn die Existenz des Leonardoschülers Francesco Napolitano in Mailand feststand, wenn die Beschäftigung eines Franciscus de Neapoli im Chor von Valencia gleichfalls bezeugt war, dort wo, wenn auch später, doch nicht zu spät für die Dauer einer Künstlerlaufbahn, leonardeske Bilder entstanden waren: wer hätte da den Mut gehabt, ohne neue Daten, auf der Annahme zweier Franz von Neapel zu bestehen. Wie es freilich zugegangen war, daß jene Freskisten von 1471, die doch noch nichts von Leonardo's Stil gelernt haben konnten, zu den Leonardesken von 1506 geworden waren, das blieb ein Rätsel.

Ferrando de Llanos und Ferrando del Almedina

Eines Aufschlusses aus den reichen spanischen Kirchenarchiven war zur Zeit meiner Expedition etwa gleich der Hoffnung auf ein Wunder oder den großen Treffer. Zudem hatte einst der fleißige Pahoner, der das dortige Archiv in 14 Folios excerpirte, nichts über die Urheber der Flügel gefunden. Aber der Canonicus Dr. D. Roque Chabás, Herausgeber der historischen Revue El Archivo, hat die dankenswerte Mühe nicht gescheut, die Protocolle vom Jahre 1506 an aufs neue durchzugehen, und schneller als zu hoffen war, ist ihm der Contract der Altarthüren vom 1. März 1507 in die Hände gefallen, den niemand zuvor gesehen hatte. Er steht abgedruckt in der Decembernummer von El Archivo, tom. V, cap. VI.

Die Namen der Maler lauten hier: *MESTRE FERRANDO DE LANOS* und *MESTRE FERRANDO DE LALMEDINA* (sic). Der Name des ersten war in den Registern spanischer Maler unbekannt; der zweite ist unser Yañes. Beide stammten aus der Provinz Cuenca, der Ort Santa Maria de los Llanos liegt zwölf Meilen von Almedina entfernt. Es sind also *Manchegos*, Söhne der Mancha, dieser als Heimat des unsterblichsten aller spanischen Ritter weltberühmt gewordenen Provinz. Der ausbedungene Lohn betrug 31500 *sueldos de moneda real*[1]).

Die Gemälde sind auf die beiden Seiten von sechs, nur nahezu 18 mm starken Tafeln mit mehrfachem Leinwandüberzug gemalt. Der Contract schreibt außer dem Stoff — sechs Freuden *(gozos)* und sechs Begeben-

[1]) Der valencianische sueldo beträgt 25 maravedis und 3 quintos, also 3/4 des castilischen Real (= 34 mrs).

heiten *(hechos)* der Maria — noch vor, daß »feine Oelfarben«, Florentiner Lack und Ultramarin verwandt werden sollen.

Dieses Anliegen der geistlichen Herren ist nun auch redlich erfüllt worden. Auf einer warm bräunlichen Untermalung, die in der Gesammtwirkung eine Rolle spielt, sieht man außer Weiß — das die Farben noch lichtstärker erscheinen läßt — fast nur Rot und Blau, — in Gewändern und Landschaft. Diese einfachen Farben geben den Tafeln eine überaus



Phot. Grollo

Ferrando de Llanos: Pfingsten. In der Kathedrale zu Valencia

gesättigte Farbenpotenz, die bei den besser erhaltenen inneren das Auge fast empfindlich berührt, und eine dritte, oder mehr gebrochene Tinten vermissen läßt; und zugleich eine gewisse Monotonie.

Die zwei Hände sind jedoch in den zwölf Tafeln deutlich zu unterscheiden; die Meister haben sie in gleiche Hälften unter einander geteilt. Sechs Tafeln — die Geburt Mariä, die Epiphanie, die Ruhe auf der Flucht, die Auferstehung, die Himmelfahrt, Pfingsten — sind es, auf denen der Ruf des Werks als leonardesk vornehmlich beruht. Ihr Urheber hat hier in Frauen, Kindern, Greisen mit der Hingebung des Jünglings seines Meisters

Typen studiert, und frisch von Florenz angekommen, die Valencianer damit beglückt. Es sind seine feinen Frauengestalten, in anmutig leichtem Sitzen, Stehen, Knieen, die seitliche Neigung des Kopfes, der süße Zug um Augen und Mund; ferner die fetten Kinderleibchen mit den bausbackigen Köpfen, die lebhaften, mageren Greise mit den tiefliegenden Augen von buschigen Brauen beschattet, den vortretenden Schulterspitzen. Dieselbe heiter liebliche Gestalt in der Ruhe auf der Flucht, in der Anbetung der Könige, kehrt in dem feierlichen Pfingstfest wieder. Im reizvoll Gemütlichen ist er zu Hause. Im Wochenbett der hl. Anna füllt eine Reihe von fünf geschäftig-munteren hübschen Zofen den Vordergrund, während die Wöchnerin darüber auf den Ellenbogen gestützt behaglich zusieht.

Der weicheren Natur dieses Schülers hat die bestrickende Persönlichkeit Leonardo's ganz ihr Gepräge aufgedrückt. Er ist eine Schöpfung der mailänder Academie, schließt sich an die Reihe der Luini, Marco d'Oggione, Cesare da Sesto. Aber überall, wo ihn des Meisters Vorbilder vielleicht im Stiche ließen, befriedigt er weniger. Der Auferstandene ist eine fast kümmerliche, leblose, engbrüstige Gestalt, mit großen Füßen und Händen. Er steht auf einem Sarkophag mit Löwenfüßen. Joseph in der Flucht ist eine platte Bauernfigur; die hölzernen Jünger in der Himmelfahrt dürften ebenfalls Söhne der Mancha sein, die die Eindrücke am Arno überdauerten.

Der andere Meister ist der begabtere, gründlicher durchgebildete, größer im Stil und von festerer Hand. Ihm würden zufallen: die Begegnung an der goldenen Pforte, der Tempelgang Mariä, der Besuch bei Elisabeth, die Anbetung des Neugeborenen, die Darstellung im Tempel, der Tod Mariä. Der Charakter dieser Bilder ist ernster, der Bau der Figuren, der Faltenwurf plastisch gediegener, die Proportionen höher, die Linien der Züge strenger. Die Composition ist weniger locker, in diesem Punkt dürfte »der Tod Mariä« allen voranstehn. Wie feierlich ist die tief in den Mantel gehüllte Maria in der Heimsuchung! Doch war ihm kindliche Grazie keineswegs versagt. Man sehe die kleine Maria, wie sie die hohen Tempelstufen erklimmt, die Aermchen bedächtig über einander gelegt und zurückblickend nach den Eltern und den munter tosenden Gespielen, die sie für immer verläßt. Das korbtragende Mädchen mit dem windgeschwellten Gewand ist eine echt florentinische Figur.

Diese Anklänge an damalige toscanische Malerei sind bemerkt worden; Hermann Lücke fand in ihnen (1872) »eine eminent florentinische Physiognomie«, Bertaux erinnerte er an Fra Bartolomeo und Perugino, Frizzoni neben lombardischen Zügen an Pier di Cosimo. Er steht eben diesen Einflüssen freier gegenüber, der spanische Charakter ist bei ihm unverkennbarer als bei seinem Collegen. Die Frage erhebt sich nun: Welcher von diesen beiden italianisirten Söhnen der Mancha, mit dem gleichen westgotischen Vornamen (Vredenand) ist nun Yañes, der Maler der Albornozcapelle in Cuenca, und welcher der neuentdeckte Llanos? Die Antwort kann nur die Ver-



Phot. Grollo

Ferrando Yañes de l'Almedina: Tempelgang Mariä.. In der Kathedrale zu Valencia

gleichung mit diesen, von Valencia weit entfernten, sehr verdunkelten drei Stücken geben, bei denen die Urheberschaft urkundlich feststeht. In meinem Artikel von 1893 hatte ich den Urheber der stärker leonardesken, aber künstlerisch schwächeren Hälfte nach meinen Erinnerungen für Yañes erklärt; den andern von mir als begabter bezeichneten für den neuentdeckten Llanos. E. Bertaux, der neuerdings das Problem mit mehr



Phot. Grollo

Ferrando Yañes de l'Almedina: Die Begegnung an der goldenen Pforte
In der Kathedrale von Valencia

Muße und mit Hilfe der Photographie studieren konnte, ist zu der entgegengesetzten Ansicht gekommen, und ich stehe jetzt nicht an, mich seiner Begründung anzuschließen.

Die Meister mögen nach Vollendung dieser großen Arbeit, deren Termin nicht bekannt ist, vorerst in Valencia geblieben sein. Im Schiff der Kathedrale hängen noch zwei Tafeln der hl. Aerzte Cosmas und Damian, ein Greis und ein Jüngling; Mittelstücke eines Retablo, zu dem die figurenreiche Klage in der Sacristei als Predella gehörte. Hier breitet sich zwischen einem Palast mit Loggien und der Grabeshöhle mit dem Sarkophag eine

weite, reiche, lachende Landschaft aus, mit einer Ansicht von Valencia in der Ferne.

Auch in die Nachbarprovinzen sind solche Tafeln gedrungen. In einer Gildencapelle zu Barcelona (Capilla de S. Eloy *del gremio de los plateros)* wird noch eine Maria mit dem Kind bewahrt, in einer Landschaft, umgeben von kleinen Geschichten ihres Lebens. In der Kathedrale von Murcia,



Phot. Grollo

Ferrando Yañes de l'Almedina: Der Tod Mariä. In der Kathedrale zu Valencia

in einer Capelle des Chors, sah ich eine Vermählung Josephs und Marias, vom Jahre 1516.

Pablo de San Leocadio

Aber was wird denn aus unsern beiden depossedirten Italienern Pablo Aregio und Francisco de Neapoli? Nun, wenn sie auch aus der Liste der Leonardoschüler gestrichen werden müssen, in den Limbus der leeren Namen sollten sie nicht versinken. Wenigstens der erste nicht. *Sanabit qui percussit.*

In der Stadt Gandia, in der Pfarrkirche, ist ein dort von jeher geschätztes Altarwerk, acht große und vier kleinere Tafeln, nebst Einzelfiguren in den Seitenrahmen *(polseras)*, eine Stiftung der Borja. Alexander VI hatte Gandia im Jahre 1485 von König Ferdinand für seine Familie gekauft; 1499 erhob er die Kirche S. Maria zur Colegiata, und sandte wertvolle Geschenke an Kirchengeräth. Maria Enriquez, Wittwe des Johann von Borja, Herzogs von Gandia und Suessa, und ihr Sohn Johann erweiterten das Gebäude und übertrugen 1501 dem Maler Pablo de San Leocadio die Gemälde des Retablo für 30000 Sueldos. Die Gruft der Stifter liegt vor diesem Altar.

Aus den neuerdings entdeckten Actenstücken geht nun hervor, daß dieser Pablo mit jenem Pablo Aregio von Valencia dieselbe Person ist. In dem von Dr. Chabás mitgeteilten Documente der Seo von 1478 heißt dieser *mestre paulo de sent leucadio, alias de Rechi*, auch Paulus de Regio; der Maler von Gandia aber schreibt sich *Paulo de Sent Leocadio*, lateinisch Paulus de Sancto Leocadio. Es ist Reggio im Herzogtum Modena gemeint, nicht Arezzo.

Die Gemälde von Gandia sind rein italienisch. Symmetrische Gruppen feiner Gestalten, in gemessen würdevoller Haltung, mit dem Ausdruck eines milden, getragenen Seelenzustandes, kühle, in der Carnation hellgraue, lila angehauchte Farben, verblasste Lichter in der Gewandung. Die Geschichten bewegen sich vor einer blauen Landschaft, mit sanften Hügeln zur Seite eines weiten, friedlichen Thales, wie wir es aus umbrischen Gemälden kennen. Die Zierformen haben den Renaissancestil, aber die goldenen Heiligenscheine werden noch festgehalten. Die Gemälde, im Totaleindruck etwas eintönig und matt, gewinnen bei Betrachtung im einzelnen, besonders der Köpfe, sie lehren uns einen ernsten, gefühlvollen Maler kennen, einen Geistesverwandten des Perugino. Er malte auch in der Capelle des Palastes Borja und im Kloster S. Clara zu Gandia.

In der Chronik des Martin de Viciana (1564 gedruckt) ist uns die Kunde von noch mehreren großen Altarwerken dieses Malers aufbewahrt, in Castellon de la Plana und Villareal[1]). Und noch im Anfang des vorigen

[1]) Libro segundo de la *chronica* de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino, copilado por *Martin de Vicyana*. Valencia por Juan Navarro 1564.

p. 13 (Gandia). El retablo principal es de Imbocacion de Na Sa. la Madre de Dios con figuras de muy prima y delicada labor, e fue hobra del solemne artefice que conoscimos Maestro Paulo de Santo Leocadio.

Libro tercero etc. p. 132 (Villareal) La Iglesia principal es lo titulo de Santiago Apostol, con un retablo de muy primo lauor de mano de Pablo de Santo Leocadio, que costo de hazer mil y quinientos escudos.

p. 136 f. (Castellon de la Plana). El retablo principal de la yglesia es el mayor del reyno, es hermoso y fue labrado de mano de Pablo de sancto Leocadio solemne artefice.

Die Bibliographen führen von diesem äußerst seltenen Werke meist nur den 3. und 4. Band an. Der erste ist wahrscheinlich ganz verloren. Von dem zweiten besitzt die Universitätsbibliothek zu Valencia ein unvollständiges Exemplar.

Jahrhunderts sah man gepriesene Gemälde von einem Maestre Felipe Pablo de Sancta Leocadia über dem Altar von S. Domingo in Valencia (1525). Nach diesen bedeutenden Aufträgen und seiner Bezeichnung in jener Chronik als eines »erhabenen Künstlers« *(solemne artefice)* müß er im XVI. Jahrhundert für einen der ersten Maler Valencias gegolten haben. Von dem Retablo in Castellon, einst dem größten des Reiches, habe ich keine Spur entdecken können. Aber von dem zu Villareal fanden sich noch die einzelnen Tafeln wohlerhalten in der Sacristei der im Jahre 1750 neugebauten Santiagokirche. Hier nun erhielt man doch eine bestimmtere, farbigere Vorstellung von diesem Meister. Er erschien da jugendlicher, noch mit frischen italienischen Erinnerungen schaffend.

Die Geschichten des Apostels Jacobus sind sehr lebendig, in der realistischen Weise jener Zeit und in kräftigem Colorit erzählt; es sind köstliche Zeitbilder darunter (z. B. die Gemeinde, welche der Predigt in der Kirche zuhört), die reiche Architektur ist toscanisch. —

Die Geschichte der Malerei in Valencia (die ihren früheren Ruf in unsern Tagen so glänzend wieder erneute) hat somit Namen gewonnen, die gänzlich, der dritte (Yañez) wenigstens dort an der Stätte seines Hauptwerks, der Vergessenheit verfallen waren. E. Bertaux, der uns die lange vermißte Geschichte der spanischen »Primitiven« zu geben im Begriff ist, hat diesen Namen noch die des Jacomart Baçó, des Maestre Rodrigo und seines Sohnes hinzugefügt, dieser war bisher nur aus der großen Epiphanie im Kensington Museum bekannt. Das Gedächtnis dieser Meister wurde im XVI. Jahrhundert verdunkelt durch Maler wie jenen Vicente Joanes, obwohl dieser damals und später überschätzte »spanische Raphael« nur ein gefälliger Manierist war, ein Epigone, dessen Vermögen nicht an jene Aelteren, von denen er ausgegangen ist, hinanreichte.

XVII

TIZIAN UND ALFONS VON ESTE

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XV. 1894)

Alfons I, Herzog von Ferrara, war der erste italienische Fürst, der Tizian beschäftigte; er hat ihm den Weg aus dem Kreise der Inselstadt in die Welt der Höfe eröffnet. Vor Jahren erhielten wir die ersten genaueren, wenn auch fragmentarischen Mitteilungen über dieses Verhältnis durch den um die Kenntnis eines der wichtigsten Kunstherde Italiens verdienten Grafen Giuseppe Campori, und zugleich Aufschlüsse über einige der köstlichsten, von jeher gefeierten Werke des Meisters von Cadore. Für die ferraresischen Bacchanalien, einst, nebst Antonio Lombardi's Skulpturen, der Stolz von Alfonso's »Alabasterkammern«, würde man heute gern einen Olymp der üppigen Griechengöttinnen späterer Jahre hingeben. Das »Venusfest«, ohne Gleichen unter den Palingenesien antiker Stoffe, hat eine ganze Klasse späthellenischer Kunst, die Kinder- und Erotenstücke, den Malern der Folgezeit erschlossen. Der Künstler selbst scheint vom Glücke dieses Wurfs, dieser Intuition besonders erbaut, ja überrascht gewesen zu sein. Das philostratische Gemälde hatte ihm der obwohl ungelehrte Herzog Alfonso selbst angegeben, und eine skizzirte Figur dazu geliefert. Tizian gestand, daß diesmal sein Erfolg ganz das Verdienst der Idee sei; die Seele habe der Herzog gegeben, er nur den Leib. Er fügt hinzu (er war auf dem Wege ein Hofmann zu werden), er sei wieder bestärkt worden in seiner Meinung, daß die Maler die Größe ihrer Kunst zumeist, ja ganz der Mithilfe der großen Fürsten schuldeten, die ihnen mit soviel findigem Verstand ihre Aufgaben zu stellen wußten[1]).

Von 1516 an bis zu des Herzog Tode war Tizian oft als Gast im Palast zu Ferrara. Der Schloßherr liebte den Verkehr mit Technikern, Künstlern, Handwerkern; nicht ohne Aergernis der Umgebung, die solche Unterschätzung der Etikette mit einer Unterschätzung seiner Person vergalt, die ihm einmal beinahe verhängnisvoll wurde. Es war nicht immer leicht mit diesem eisernen Topf zu schwimmen, diesem seltsamen Kunst-

[1]) Quali ingeniosissimi li órdinaveno. CAMPORI, Nuova Antologia 1874. Diese Stellen werden gewöhnlich auf das Bacchanal in Madrid bezogen und die *figurina bozata* auf die schlummernde Bacchantin im Vordergrund, die einem antiken Relief entlehnt sein soll. Die Worte Tizians passen aber besser auf ein neues Thema wie das Kinderfest, als auf jene *fête champêtre*, die ja nur eine Variante der Bellinischen Tafel war, auf der sogar die schlafende Figur bereits vorkommt.

freund, der sich mit den Instrumenten, feste Mauern und Kolonnen zu brechen und thönerne Töpfe zu drehen und anzumalen, nicht ohne Erfolg eigenhändig versuchte. Er war ein rauher, hochfahrender und leidenschaftlicher Herr, ohne Geduld für Widerspruch oder säumigen Gehorsam, obwohl in Dingen des Staatsinteresses Herr über sich selbst wie wenige, standhaft im Unglück und maßvoll bei Erfolg. Er war kein Tyrann. Nur ungern hat der durchlauchtige Mechanikus zur Steuerschraube gegriffen; er hat einmal lieber sein Silber eingeschmolzen und von irdenen Tellern gespeist.

Vom Hofton abgesehen war etwas wahres in Tizians Wort, daß er ihm mit Leib und Seele ergeben sei. Dafür könnte man auch eine Schöpfung anführen, deren Motiv ihm wohl ebenfalls der Herzog gegeben hatte, einsam dastehend unter seinen Werken durch Bedeutung, Adel und Feinheit von Ausdruck und Form, wie durch zarte Vollendung, — geeignet, die Begriffe von Tizians Rang als Künstler zu erhöhen[1]).

Der Zinsgroschen war eine Illustration des Spruches, den man auf Goldmünzen Alfonso's liest. Das Wort *Quod est Caesaris Caesari, quod est Dei Deo* war wirklich der Text, den dieses Haupt des altguelfischen Hauses der Este gern citiren mochte als Protest und Apologie seines Lebenskampfes mit drei Statthaltern Christi, um die Erhaltung seiner Städte und seiner Dynastie, — als sein »Pallium und Palladium«. Er beherrschte Ferrara als Vicar der Kirche, Modena, Reggio und Este als Vasall des Kaisers. Als Eidam Alexander VI war er Julius II verhaßt, der ihn zwar zum Gonfalonier der Kirche machte, dann aber aus Modena und Reggio vertrieb, um diese Städte in der Folge Maximilian zu überantworten, dem sie Leo X abkaufte, bei dessen Krönung der Herzog das heilige Panier getragen hatte. Von den Nachfolgern Petri unaufhörlich bedroht und beraubt, rettete er schließlich seine Staaten durch die Gunst des Kaisers[2]).

Wie wenig fällt ins Gewicht, was später der mit Ruhm und Ehren (weniger von Gold) gesättigte alte Meister seinem Verehrer Philipp II schickte, verglichen mit dem, was er damals für den kleinen Herzog von Ferrara übrig hatte. Es liegt kein Grund vor, die Angabe Vasari's und Ridolfi's, daß der Zinsgroschen für Alfons gemalt war, zu bezweifeln, und ebenso wenig, daß es nach 1514 geschah (wie Vasari sagt, doch richtiger ist 1516, als das Jahr seiner ersten Anwesenheit in Ferrara). Die feine Ausführung, die übrigens mit Jan van Eyck oder Dürer nichts gemein hat (man kann sich zu deren Malweise wohl kaum einen schärferen Gegensatz denken), erklärt sich eben aus der besonderen Bedeutung dieser Dar-

---

[1]) SCANELLI im Microcosmo p. 223 führt den Zinsgroschen an als Beweis, quanto siano valevoli per la buona operatione... gl'impulsi di compiacere al gusto de'più degni Principi, i cui comandi nei soggetti ordinarj operano eccessi, e negli straordinarii miracoli.

[2]) JOVIUS bemerkt ironisch: ut gloriosam triplicis triumphi lauream, si de sacrosancto hoste triumphare fas foret, meruisse dici possit. Eleg. L. VI. Basel 1559, 309.

stellung für seinen Gönner, mehr noch aus dem innern Wert der Conception. Feinheit im Detail stand Tizian jederzeit zu Gebote, man trifft sie ebenso im Bildnis der Herzogin Eleonore (1537), und noch 1545 setzt er seine Freunde in Erstaunen durch das »miniaturartig« durchgeführte Bildnis Morosini's (ARETINO Lettere III, 161). In der Malführung stimmt das Bild ganz mit den um die Asunta sich gruppirenden Tafeln. Wozu für jeden besondern Zug des Kunstwerkes ein Entwickelungsmoment herausquälen, wo die Erklärung aus Gegenstand und Umständen so nahe liegt?

Kein Wunder, daß er sich bei dem Bildnis dieses seines Gönners besonders zusammengenommen hatte. Ueber Zeit und Umstände seiner Entstehung hat uns leider das Archiv der Este im Stich gelassen. Wahrscheinlich aber gehört es in die erste Zeit ihrer Bekanntschaft, — wenn es im Jahre 1532, wie behauptet wurde, nicht mehr recht glich. Michelangelo, als ihn sein Weg während der Belagerung von Florenz nach Ferrara führte (1529 Juli, August), hatte es, wie Aretino in seiner Comödie *La Cortigiana* (1534) erzählen läßt, mit Staunen angesehen und gelobt[1]), und Lodovico Dolce (der auch das Honorar, 300 Scudi angiebt) läßt ihn gar sagen, er habe nicht geglaubt, daß die Kunst so etwas leisten könne, und Tizian allein verdiene den Namen Maler. Für Bonarroti, der damals gerade mit Feldherrnattituden beschäftigt war, hatte Tizians Herzog vielleicht den Contrastreiz des geschichtlichen Documents, als Ebenbild eines lebenden Heerführers, gegenüber den selbstgeschaffenen nach dem Contrapost herausgerechneten, gewaltigen Posen, zu denen ihm jene Mediceer den Vorwand lieferten.

Von ARETINO erfuhr man auch zuerst, daß Karl V das Porträt mit nach Spanien genommen habe. Gerade über diese Annexion brachte CAMPORI's Artikel ebenso umständliche wie curiose Einzelheiten. Wenn hier noch einmal die nun schon in die Biographie Tizians übergegangene Geschichte berührt wird, so geschieht es, weil sich in den Cardinalpunkt, die Wiedererkennung des Bildnisses, ein Irrtum eingeschlichen hat, an dessen Berichtigung sich weitere Folgerungen knüpfen.

Es ist in den letzten Monaten des Jahres 1532, wo man Tizian zum erstenmal am kaiserlichen Hoflager in Bologna trifft. Wer hatte ihn gerufen? Vielleicht derselbe kaiserliche Rat, für den er bereits aus der Ferne in Anspruch genommen worden war und der bei den nun folgenden Verhandlungen die Fäden in Händen hat.

»Der Zukunft Augen und den Verstand des Rats« *(occhi del futuro e senno del consiglio)* nennt ARETINO Granvella und Cobos, beide auch warme Kunstfreunde. Francisco de los Cobos, Comendador von Leon und *secretario supremo* des Kaisers, war eines der fähigsten und einflußreichsten, wiewohl sehr wenig hervortretenden Instrumente seiner Politik.

[1]) E lo stupendo Michelagnolo lodò, con istupore, il ritratto del duca di Ferrara translato da lo Imperadore appresso di se stesso. Atto III. Sc 8. Lettere I, 257.

Er stammte aus einem alten castilischen Geschlecht, das seit dem XIV. Jahrhundert in der ostandalusischen Stadt Ubeda seinen Sitz hatte. Während er in Welschland und Niederland mit seinem Herrn herumzog, hat er die alte, vor mehr als dreihundert Jahren den Mauern abgerungene Stadt nicht vergessen, bedacht einst nicht mit leeren Händen zurückzukehren. In diesem für die Kunde der spanischen Renaissance interessanten, wenig bekannten Ort lernt man den Minister und seine Verwandten als Bauherren großen Stils kennen. Man kann Ubeda die Stadt der Cobos nennen. In seiner Kirche S. Salvador, über einem Seitenaltar der Nordseite, steht noch das große Gemälde des Sebastian del Piombo, die Pietas, die ihm Ferrante Gonzaga, Vicekönig von Sicilien, nicht ohne Mühe von dem bequem gewordenen Frate verschafft hatte [1]). Ein Motiv Michelangelos, wohlbekannt aus der Zeichnung des Louvre, lag dem Bilde zu Grunde. Ueber dem Hochaltar ist eine venezianische Marmorstatue des Knaben Johannes des Täufers, die ihm die Signoria verehrt hatte. Die Kirche war seine Schöpfung, den Baumeister Pedro de Valdelvira soll er aus Italien gerufen haben. Ihre Fassade ist ein Prunkstück des plateresken Stils. Das Altarhaus war für die Grabmäler der Gründer und ihrer Nachkommen bestimmt. Die für solche Familiencapellen übliche Kreisform wurde mit dieser Bestimmung auf jenes übertragen, vielleicht nach dem Vorbild der Annunziata in Florenz.

Der Staatssecretär hatte Tizians Namen wohl zuerst aus dem Munde des Markgrafen von Mantua, Federigo Gonzaga vernommen. Als ihn in Bologna, im Haus des Grafen Pepoli eine junge Schöne, Cornelia, bezauberte und den Wunsch weckte, ihr Bild mitzunehmen, schrieb Federigo an Tizian, der es aus dem Gedächtnis zu machen sich getraute. Noch andere Stücke malte er für Cobos: eine Wiederholung seines hl. Sebastian, ein Frauenbad.

Neben jener Kirche S. Salvador steht sein einst prächtiger Palast, jetzt halb Ruine und von armen Leuten bewohnt. Im großen Saal befand sich vordem sein Bildnis und das seiner Gemahlin Maria Sarmiento de Mendoza von Tizians Hand. Später wanderte es in das königliche Schloß zu Madrid, wo beide im XVII. Jahrhundert unter den venezianischen Bildnissen der *Galeria de mediodia* aufgeführt werden.

Cobos war also wieder an des Kaisers Seite, als dieser im Spätjahr 1532 die Alpen überschritt, um noch einmal den neue Pläne im Interesse seines Hauses brütenden Clemens VII in Bologna zu treffen. Carl V hatte sich diesmal auch für anderes als Politik Zeit gegönnt. In Mantua, bei Federigo Gonzaga, den er vor zwei Jahren zum Herzog erhoben, hatte er einen ganzen Monat zugebracht; zwischen Turnieren, Theater und Jagd verweilte er auch manche Stunde in der Guardaropa, ihre kostbare Waffen-

[1]) Sebast. del Piombo e Ferrante Gonzaga, von GIUS. CAMPORI, in den Atti e Memorie per gli studi di storia patria per le prov. Moden. e Parm. Modena 1864. 4°.

sammlung und die Gemälde betrachtend. Einen besonderen Eindruck hatte ihm das vor zwei Jahren gemalte Bildnis seines Gastgebers, in Vollrüstung, von Tizians Hand gemacht; er soll dabei den Wunsch geäußert haben, — oder dem Vorschlag beigestimmt — dem Venezianer auch einmal zu sitzen[1]). Man bezieht hierauf das Billet Federigo's an Tizian vom 7. November, worin er ihn dringend einlädt, sofort nach Mantua zu kommen[2]).

Diesen Wunsch zu erfüllen, war nun Tizian nach Bologna gereist. Carl V wollte aber auch frühere Proben seiner Kunst besitzen, und der Maler wurde über empfehlenswerte und bekömmliche Stücke befragt. Sollte man geahnt haben, daß dies zur Erwerbung guter Bilder seiner Hand der beste, ja einzige Weg sei, weil er für neue Aufträge, nach Hispanien, vielleicht nur die »Hälfte seines Geistes« nötig finden werde? Es traf sich, daß im Januar 1533 zwei Gesandte mit einem politischen Anliegen Alfonso's in Bologna erschienen. Ein Cobos erkennt und ergreift Angebote des Zufalls auf den ersten Blick. Er unterbricht gleich in der ersten Audienz den Vortrag des Juristen Casella, um ein Bildergeschenk für seinen Herrn in Vorschlag zu bringen. In erster Linie wird allerhöchsten Orts auf des Herzogs Bildnis gerechnet.

Der Kaiser hatte dies Bildnis nie gesehen, denn er war nie in Ferrara gewesen. Aber Tizian hatte davon gesprochen, *è cosa bellissima*, und vielleicht auch Michelangelo angeführt. Und Carl V schien ein besonderes Interesse an der Person des alten Herzogs gewonnen zu haben. Er hatte ihn vor zwei Jahren sehr genau kennen gelernt und eben jetzt noch die Reise von Friaul, wohin ihm Alfons mit zweihundert Rittern entgegen gezogen war, nach Mantua in seiner Begleitung gemacht, und war dann in Modena sein Gast gewesen. Jedoch schon lange vorher, in der Ferne, muß er in des Kaisers intimem Kreise eine oft besprochene Persönlichkeit gewesen sein. Im Jahre 1526, als er, verfolgt vom Hasse des medicäischen Papstes, der Gefahren seiner Neutralität inne geworden war, hatte er dem Kaiser in Granada durch Lodovico Cato seine Dienste anbieten lassen, und nun, obwohl vom Vater her unter französischer Clientel und einst ein Gast Ludwigs XII, sich selbst, seine Söhne und sein Land unter des Reiches Schutz gestellt. Die Vermählung des Erstgeborenen Ercole mit des Kaisers natürlicher Tochter Margarete war damals ausgemacht worden. Aber in den Stürmen des folgenden Jahres, nach der Katastrophe Roms, als der Kaiser fern war, hatte Lautrec, der General der französischen Liga zur Befreiung Seiner Heiligkeit, seinen Beitritt zu dieser Liga erzwungen und Alfons seinen Abfall durch die Verbindung des Thronerben mit Renata, der Tochter Ludwigs XII besiegelt.

Genau ein Jahr nach dieser Pariser Hochzeit war das Bündnis zwischen

---

[1]) ARETINO, Lettere I, 257 (An die Kaiserin, 18. Dec. 1537) ... nel vederlo l'altissimo Carlo consentì, che rassemplasse [Tiziano] la fatale effigie sua.

[2]) Bei CROWE I, 456.

Kaiser und Papst perfect und König Franz gab im Frieden von Cambrai alle seine italienischen Verbündeten preis.

In dieser schlimmen Lage entschloß sich Alfons, den Stier bei den Hörnern zu fassen, zum Entsetzen der Seinigen. Er beschloß, den Kaiser, der mit einem starken Heer in Genua gelandet war, aufzusuchen und persönlich seine Sache zu führen. Carl V hatte die Absicht, seinen Weg nach Bologna, mit Umgehung der estensischen Lande, in weitem Kreis über Mantua und Finale zu nehmen: Alfons ließ ihn um die Gnade bitten, Reggio und Modena als seine Städte betrachten zu wollen. Er sorgte überall für einen Empfang, der ihm aller Herzen gewann. Er selbst erschien zu Reggio in der kaiserlichen Gegenwart. Der noch nicht dreißigjährige Monarch, »inmitten einer feindseligen Welt«, zum erstenmal den schwierigen Schauplatz Italiens betretend, wo er keinen zuverlässigen Freund besaß[1]), im Begriff mit dem schwergekränkten Pontifex den Preis der Krönung als König von Italien und römischer Kaiser zu verhandeln, erkannte in der unvermuteten Begegnung alsbald die Gelegenheit, einen Meister im Schachspiel welscher Politik auszuhorchen. Aufmerksam folgte er den eindringenden Informationen, den scharfsinnigen und wortgewandten Erörterungen des in zwanzigjährigem Streit ergrauten Fürsten über das »System Italiens«, die leitenden Personen und ihr wirres Interessengewebe. Zwar daß der Räuber Modenas bei der Krönung in Bologna unter den versammelten Fürsten glänze, das konnte Clemens VII nicht zugemutet werden. Aber es zeigte sich bald — dank natürlich auch den Goldbächen, die sich in den kaiserlichen Schatz und in die Taschen der hohen Räte aus den damals wohlgefüllten Truhen des Ferrareser Schlosses ergossen hatten — daß der Schwiegervater Renatas sich in Carl einen zuverlässigen Beschützer gewonnen hatte. Wenn er auch seinen Sieg nicht lange überlebte; er starb bald (wie zuweilen geschehen soll) nach seinem Todfeind Clemens VII (fünf Wochen) am 31. October 1534, noch mit der Freude, seinen alten Freund, den Cardinal Farnese, auf Sankt Peters Stuhl erhoben zu sehen.

Jetzt nun, wo der Kaiser im Begrift stand, Italien zu verlassen, dachte er sich das Bild des alten Herrn, den er wirklich nicht wiedersehen sollte, mit nach Spanien zu nehmen.

Als Alfons das Begehren des Staatssecretärs vernahm, stellte er natürich seinen Gemäldevorrat zur Verfügung. Cobos erinnerte, daß der Kaiser auf jeden Fall das Porträt haben müsse. Casella scheint gedacht zu haben, der Herzog werde gerade dieses Stück am wenigsten gern verlieren. Er bemerkte, daß das Bildnis, als vor langer Zeit gemalt (es mochten wohl fünfzehn Jahre sein), nicht mehr ähnlich sei, es dürfte also besser eine neue Aufnahme gemacht werden. Diese könne dann, mit dem Bildnisse des Sohnes Ercole, der dem Kaiser 1530 mit seinem Bruder Hippolyt in

[1]) BAUMGARTEN, Leben Karls V. III, 128.

Mantua vorgestellt worden war, nach Spanien geschickt werden. Aber hohe Herren wollen sofort bedient sein, und es war kein Geheimnis, wie gründlich sich Tizian Zeit zu nehmen pflegte. Die anderen Stücke, hieß es, möchten ihrer Zeit nach Genua abgehen, das Bildnis Alfonso's aber müsse gleich hierher, nach Bologna geschickt werden. Cobos selbst wünschte sehr es zu sehen. Wollte er sich überzeugen, daß es auch das Original sei? Nach Verlauf einer Woche ergeht eine Mahnung. Am 23. Januar 1533 übergeben Alvarotto und Casella das Bild mit einem Brief des Herzogs.

Cobos war jetzt voll von Liebenswürdigkeiten. Wenn es der Kaiser nun immerdar vor Augen habe, werde er stets des Herzogs gedenken müssen. Carl V ließ es auch schon dort in seinem Zimmer aufhängen. »Was würde der Papst sagen, wenn er es wüßte«, scherzte Don Francisco. Er konnte sich das vorstellen. Nun schien ja der kluge Este seine kalten, durchdringenden Augen, über der langen Monumentalnase, forschend auf den Kaiser zu richten. Und die erbaulichen Betrachtungen, die sein erhabener Gönner und Zuhörer in Augenblicken der Muße vor diesem Kunstwerk anstellen mochte, über die Ueberzeugungskraft groben Geschützes und wohlgefüllter Ducatenkasten und die Erfolge zähen Willens bei Elastizität der Mittel und prompter Entschließung.

* * *

Was ist aus diesem Gegenstand kaiserlicher Kunstbegehrlichkeit geworden?

Vergebens sucht man den Namen Alfons von Este in den spanischen Gemälde-Inventaren von Carl V bis auf Carl den Bourbonen. Sein Bild war nicht unter denen, die den alten Kaiser dreiundzwanzig Jahre später in die Einsamkeit von Estremadura begleiteten. Es wird in den Palast von Madrid gekommen sein, und zu Philipps II Zeit mit so vielen anderen Tizians in den (nicht inventarisirten) Privatgemächern gestanden haben. Im folgenden Jahrhundert, im Alcazar Philipps IV erscheint allerdings in der der venezianischen Schule gewidmeten Südgalerie das Bildnis eines *Duque de Ferrara, con un perro,* und bleibt da bis zum Tode Carls II (1666, 1686, 1703 auf 150 Doblonen und 200 Ducaten geschätzt). Ohne Zweifel ist dies der im Inventar Carls III aufgeführte »Venezianer mit einem Wasserhund scherzend«, — jetzt in der Pradogalerie, No. 452. Die in Madrid neuerdings aufgekommene Meinung (im Catalog von 1828 stand es noch ohne Namen)[1]), daß wir hier ein Bildnis Alfons' I vor uns haben, ist dann allgemein angenommen worden. Bezeichnet ist es TICIANVS. Ein junger Mann, barhaupt, in blauem goldgestickten Sammetrock, mit blau und roter Gürtelschlinge, um den Hals eine Art Rosenkranz aus

[1]) Im Catalog von 1828, No. 746 heißt es Retrato asombroso (erstaunliches Bildnis). Hoch 1,25, br. 0,99 auf Holz. Die Vermutung des neuen Catalogs, daß es ein Geschenk des Marques de Leganés an Philipp IV sei, ist müßig.



Phot. Anderson

Tizian: Ercole II von Este. Prado, Madrid

schwarzen und goldenen Kugeln, die Linke am Degengefäß, die Rechte ruhend auf einem Hund mit seidenweichen weißen und hellbraunen Zotten. Eine Wiederholung war in der Sammlung des Fürsten Kaunitz [1]).

Merkwürdigerweise hat noch niemand die Verfehltheit dieser Benennung



Phot. Brogi

Tizian: Alfonso I von Este. Uffizien, Florenz

bemerkt. Die Züge wiedersprechen gründlich und durchweg den Medaillenprofilen wie den beglaubigten Bildnissen Alfons' I. Zu diesen gehören die Bildnisse in den Uffizien und in der Galerie zu Modena. Tizian hatte für das weggegebene Meisterwerk einen Ersatz zu liefern versprochen. Zu dem Zweck waren ihm die Insignien des dem Herzog im Jahre 1528 ver-

[1]) Radirt von W. Unger im Catalog der Artariasammlung. Jetzt bei Frau André-Jacquemart in Paris.

liehenen französischen S. Michaelordens durch Tebaldi übergeben worden. Das Bild wurde erst nach Alfonso's Tode vollendet (1537) und von dessen Sohn Ercole »königlich« belohnt[1]). Pigna (in den Romanzi, Venedig 1554) hatte es gesehen, »es scheint er lebe noch«. Zuletzt erwähnt es Ridolfi (1648). Sollte es wirklich jenes Tizianporträt sein, das Franz von Modena 1650 dem Großherzog Ferdinand II von Toscana gegen eine hl. Catharina Leonardo's überließ? Von dieser Zeit an nämlich verschwindet es in Ferrara[2]). Die Originalität des sehr getrübten Uffizienbildes ist streitig, aber mit der Beschreibung jenes Ersatzgemäldes stimmt es vollkommen. Alfons trägt einen Pelzmantel, den Orden S. Michaels und lehnt den Arm auf ein Kanonenrohr. In ähnlicher Stellung und mit denselben Zügen sieht man ihn in dem Dossi zugeschriebenen Gemälde der Galerie zu Modena[3]). Hier aber trägt er Waffenrock, Armschienen, in der Rechten hält er eine Quadrelle. Im Hintergrund ist die Vernichtung der venezianischen Flotte bei Polesella, am 22. December 1509, dargestellt, mit dem Angriff auf den Brückenkopf, wo Alfons gezeigt hatte, daß seine Kanonen keine Dilettantenarbeit waren.

Es ist nicht möglich, daß ein Gesicht in achtzehn Jahren sich dergestalt verwandeln sollte. Die Medaillen aber sprechen noch deutlicher. Sie geben von Anfang an einen Kopf von harten Zügen und scharfem Profil. Besonders in der langen, oben stark gekrümmten, dann steil herabfallenden Hakennase mit etwas überhängender Spitze[4]) ist die Familienähnlichkeit mit seinem Vater Ercole I sowie mit dem auch durch die Medaille und das Gemälde Vittore Pisano's (in Morellis Sammlung) allbekannten Profil des Bastards Lionello, seines Ohms, unverkennbar. Der Unterkiefer ist energisch gekrümmt, die Unterlippe etwas vorgeschoben. Der Blick ruhig, fest und kalt; die Stirn von einer Verticalfalte durchschnitten. Paul Jovius sagt, man könne den starren Charakter schließen aus dem strengen und schneidigen Zug dieses herben Gesichts[5]). Muratori nennt sein Aeußeres rauh *(ruvido)*.

Kaum dürfte sich ein Kopf finden, der hierzu weniger paßt als der

---

[1]) Dice M. Titiano ... che poi, che egli ritrasse Principi, non hebbe mai piu real premio di quello, che gli diede egli della imagine del padre. Aretino, Lettere II, 8 (An Nic. Buonleo 1538).

[2]) Campori a. a. O. 30 f. Dazu paßt freilich nicht, daß der Cardinal Hippolyt II 1563 dem Großherzog ein Bildnis seines Vaters, wahrscheinlich von Bastianino schenkt. Venturi a. a. O. 30.

[3]) Mitgeteilt in Zinkätzung bei A. Venturi 29.

[4]) Questo Alfonso fu di statura onestamente grande, *di faccia lunga*, di aspetto grave e signorile, ma più tosto malinconico e severo. Bonaventura Pistofilo, Vita di Alf. I d'Este, in der Atti e Memorie di Storia patria per le prov. Moden e Parm. Vol. III, 491. Con naso honestamente chinato giù in fondo. Giraldi, cit. von Venturi 30.

[5]) Fuit Alphonsus aspectu et natura subausterus. Vita Alfonsi 393. Basel 1559. In Alfonso ..., ut ex severo et peracri oris ductu coniectari licet, et nos vidimus, ingenium egregie firmum stabileque et praecellens ... enituit. Elog. l. l.

des Madrider Herzogs. Es ist ein breites, glattes, regelmäßiges Gesicht, die gerade Nase mit etwas vortretender Spitze. Die Brauen, bei jenem lang und eher horizontal, wölben sich bogenförmig. Leben und Noblesse ist in der Figur; aber nichts von der conventionell gebieterischen Haltung, die Tizian offiziellen Porträts regierender Herren giebt. Statt jener durchdringenden Augen ein etwas vager, doch gutmütiger, zerstreuter Blick. Dort der soldatische Autokrat, hier der sorglose Lebemann.

Auch die Chronologie widerspricht. Alfons war, als Tizian an seinen Hof kam, ein Vierziger. Der Madrider Catalog taxiert den Mann auf 30—35 Jahre. Alfons hat in jüngeren Jahren, als Gemahl der Lucrezia, auch noch nach seinem Regierungsantritt, keinen Bart getragen[1]).



Angelo Bronzino: Ercole II im Alter (nach Litta Le famiglie celebri)

Die Bezeichnung »Herzog von Ferrara« in den Inventaren des XVII. Jahrhunderts braucht darum nicht aus der Luft gegriffen zu sein. Auch das Bildnis des Erbprinzen Ercole war in Bologna gewünscht worden, und wahrscheinlich nach Genua abgegangen. Nachrichten von ihm fehlen fast ganz, außer der Notiz bei Vasari, daß der Maler Girolamo da Carpi es für den französischen Hof copiert habe[2]). Das im XVI. Jahrhundert in der Guardaropa der Este bewahrte Bildnis wäre dann eine Wiederholung jenes ersten Werkes gewesen. Nach dem was von Ercole bekannt ist, paßt das Gemälde im Prado ebenso gut zu ihm, wie es zu seinem Vater schlecht paßt. Doch muß es, nach dem Alter, eine spätere Aufnahme sein; auch hat Tizian die Bildnisse von Vater und Sohn im Jahre 1555 wiederholt, d. h. copirt[3]).

Ercole, geboren 1508, war zur Zeit jener Verhandlungen mit Carl V fünfundzwanzig Jahre alt und seit vier Jahren mit Renata von Orleans vermählt. Im Aeußeren wie im Charakter war er seinem Vater wenig ähnlich. Er wird gerühmt als milde, edelmütig, glänzend. Als Regent friedliebend, in der Politik lavierend, hatte er zu seinem Sinnbild die Allegorie der Geduld erkoren. Wenn dem Alten die humanistische Er-

[1]) Vgl. LITTA, Famiglie celebri. D'Este, No. 20 und die S. 73 mitgeteilten Münzen.

[2]) Girolamo ... ricavò ... la testa del duca Ercole di Ferrara da una di mano di Tiziano, e questa contrafece tanto bene, ch'ella pareva la medesima che l'originale; onde fu mandata, come opera lodevole, in Francia. VASARI XI, 236.

[3]) EUGÈNE MÜNTZ war gleichzeitig mit mir und unabhängig auf dieselbe Benennung gekommen. Chronique des Arts 1894, 181.

ziehung abging, so war Ercole fast ein Gelehrter. Als der Vater nach dem Tode Leo's X sich beeilte, Hadrian VI seine Huldigung darzubringen, sandte er den Vierzehnjährigen nach Rom, der durch eine fließende lateinische Ansprache das Consistorium entzückte. Seine Züge waren einnehmend, die Statur mehr als mittel, sein Wesen ernst, doch im Gespräch sich belebend.

In den ikonographischen Documenten erscheint Ercole's Kopf freilich wechselnd, aber die Unähnlichkeit mit seinem Vater ist in allen gleich deutlich. Die früheren Münzen zeigen eine gerade Stirn, eine dünne, mehr



Medaillen des Alfonso I und Ercole II von Este

oder weniger concave, mäßig vortretende Nase, — einen Kopf von wenig Kraft. In den Medaillen späterer Jahre (darunter die Pastorinos) erscheint das Gesicht abgemagert, das Profil fast gedrückt, der Ausdruck wohlwollend, bisweilen ängstlich.

Dies unbedeutendere Profil, das hier in Ercole II die schroffen Linien und die scharfgekrümmte lange Charakternase seiner streitbaren Ahnen verdrängt, war wohl ein Erbstück seiner Mutter, der Lucrezia Borgia. Auch der Charakter Ercole's erinnert an das passive, willenlose Naturell der Tochter Alexanders VI, der man freilich neuerdings auch etwas Dämonisches andichten wollte, nach dem wunderlichen Reiz, den die moralischen Monstren der Renaissance auf die Nerven unserer Modernen auszuüben scheinen. Ercole's Sohn Alfonso II starb kinderlos, und seine

Tochter Lucrezia — deren Profil (ebenfalls von Pastorino) dem des Vaters am meisten ähnelt — hat ihr Leben mit dem Verrat der eigenen Familie und der Auslieferung der einst glorreichen Stadt ihrer Vorfahren an den römischen Legaten beschlossen. Seinen Fortbestand verdankte das Haus Este bekanntlich der von der schönen Laura Eustochia stammenden Nebenlinie.

Das Kniestück im Prado dürfte zu den Schilderungen und auch zu der Erscheinung eines mit Geschäften unbehelligten Kronprinzen stimmen. Neben einem Vater wie Alfonso hat der Erbprinz volle Muße für verfeinertes Genußleben. Für dieses hat er später ein Eldorado geschaffen an jenem Hofe, als dessen *soave signore* ihn Aretino preist. Der Blick hat etwas träumerisch Aufgeregtes. Um den Hals trägt er den Rosenkranz: er war in der Folge ein eifriger Förderer der Capuziner und Jesuiten. Statt der Eisenhandschuhe und Depeschen sieht man auf dem Tisch den wohlgepflegten Lieblingshund. —

Ein merkwürdiges Detail ist die lebhafte blaue Farbe des Rocks. Diese kalte Farbe, ungewöhnlich in Tizians Bildniscostümen, scheint die Lieblingsfarbe des Herzogs gewesen zu sein und auf seine Angabe gewählt. Blau gilt als Symbol der Schwermut, der Freundschaft, des Edelmuts; blau ist der Schleier der Junò, das Gewand der Minerva. Es stimmt also zu dem beschaulich melancholischen Temperament Ercole's. Seltsamer Weise ist in den wortreichen Beschreibungen des englischen Tizianbiographen (I, 190 *dark coat*) und sogar in Madrazo's Catalog des Pradomuseums (Nr. 452 *terciopelo negro*, schwarzer Sammt) diese auffallende Farbe übersehen worden.

Das echte Porträt Alfonso's ist also ziemlich sicher verloren, und zwar scheint es, nach dem Fehlen aller Nachrichten, schon lange vor der Decimierung des königlichen Gemäldeschatzes durch den Madrider Schloßbrand von 1734 abhanden gekommen zu sein. Vielleicht aber ist es im XVII. Jahrhundert doch noch, unter falschem Namen, vorhanden gewesen. Im Südsaal kommt nämlich 1636 und 1686 ein *Duque de Urbino* vor, von Tizians Hand, *con una mano sobre un tiro de artilleria* (200 Ducaten). Er hing dort neben Tizians bekanntem Bild des Kaisers in ganzer Figur (Prado No. 453). Da nicht bekannt ist, daß Tizian einen Herzog von Urbino oder sonst Jemanden mit dem ungewöhnlichen Attribut der Kanone gemalt habe, so liegt die Vermutung nahe, daß dieser verschollene Herzog von Urbino das Carl V verehrte Bildnis Alfonsos gewesen ist. Dann müßte freilich das Kanonenmotiv schon in dem ersten, ursprünglichen Bildnis vorgekommen sein. Das ist nicht unwahrscheinlich. Vasari nennt bei Anführung des letztern die Kanone. Alfonso hatte ja bereits vor der mutmaßlichen Entstehung dieses ersten Bildnisses mit seinem groben Geschütz einige damals Aufsehen machende Erfolge erzielt. Bei der Belagerung von Legnago (1510) entschied die Riesenkanone, genannt *Il gran Diavolo.* Vielleicht ist das Dossi zugeschriebene Bild in Modena (wie auch Venturi

vermutete) dem ersten Tizianschen nachgebildet. Der Waffenrock mit den Armschienen paßt besser zu dem Kanonenrohr, als der Pelzmantel des Alters.

Die Stellung und Geberde des Herzogs ist fast genau dieselbe wie in der Hauptfigur des Holbeinschen Gesandtenbildes in der Londoner Nationalgalerie. Auch die Tracht ist ähnlich. Holbein malte den französischen Gesandten Dinteville (der auch den St. Michaelsorden trägt) in demselben Jahre 1533, wo der Kaiser das Bild des Herzogs erhielt und Tizian sein Ersatzgemälde begann. Der Sieur de Polizi wird sonach eine Art friedliches Gegenstück zu dem herzoglichen Kanonier. Ob diese Aehnlichkeit Zufall ist, wie er bei gleichzeitigen Werken oft sein Spiel treibt, oder ob irgend ein Zusammenhang besteht, das wäre müßig zu erörtern.

XVIII

LAURA DE' DIANTI

(Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. XX. 1899)

Der Name der Laura de' Dianti, auch Eustochia geheißen, und nach ihrem Tode Laura von Este oder Estense, der Geliebten und nach einer nicht hinreichend beglaubigten Ueberlieferung zuletzt der Gattin Alfons' I von Este, Herzogs von Ferrara, ist durch das Gemälde Tizians im Louvre, sonst *La Maîtresse du Titien* genannt, weiten Kreisen vertraut geworden. Diese Benennung der Dame in dem mit Recht bewunderten Toilettenstück ist jetzt wohl allgemein aufgegeben, nicht auf Grund etwa nachgewiesener authentischer Bildnisse, sondern weil ihr Cavalier nichts hat von den sicheren und markanten Zügen Alfonso's, auch nicht wahrscheinlich ist, daß der hochfahrende Este, der bei dem Tode seiner ersten Gemahlin schon vierundvierzig Jahre zählte, sich noch in der Rolle eines Verliebten und mit dem Gebaren eines Friseurs hätte malen lassen.

Die Benennung stammt von Stefano Ticozzi. Dieser fleißige Verfasser eines Buches über die Malerfamilie der Vecelli (Mailand 1817) hatte in Venedig eine aus Ferrara stammende Variante des Louvrebildes gesehen, die er für eigenhändig hielt[1]). Hier stand neben dem völlig entkleideten Mädchen ein Ritter, dessen Züge ihn erinnerten an ein Bildnis Alfonso's in dem Buche *Ritratti ed Elogi dei Capitani illustri,* Rom 1646. Vielleicht brachte ihn die Herkunft des Gemäldes aus Ferrara auf diese Spur. Das Stück wurde dann von dem unausbleiblichen Lord gekauft, aber von der nachträglich um ihr Gutachten angerufenen Academie von S. Luca zu Rom dem Tizian ab-, jedoch, dem Britten zum Trost, dem Giorgione zugesprochen, von dem man wohl noch weniger deutliche Vorstellungen hatte als von Tizian. Lord Stuart bestand auf Zurückzahlung der Kaufsumme. Dieses Bild ist verschollen. Aber der Name blieb an dem Pariser Bild haften und fand sogar in den Catalog Aufnahme. Man machte sich über das inzwischen entwertete und nicht gesehene Beweisstück wenig Sorge. Daß eine Benennung, die auf einem so gebrechlichen

[1]) Es giebt noch eine andere Wiederholung ohne den Mann, die, unter dem Namen La Cadorina, von Vincenzo della Bruna in Florenz gestochen wurde, damals im Besitz von Friedrich de Leyen Bloemersheim. Das früher ebenfalls als »Tizian's Mistress« bezeichnete Gemälde in Althorp ist ein Paris Bordone (Waagen, Treasures III, 456). Eine Zeit lang hat auch die hl. Justina des Moreto in Wien für Laura gegolten.

Fundament ruhte, so lange beibehalten worden ist, hat seinen Grund wohl nicht bloß in dem nachlässigen Beweisverfahren, das in diesen Materien üblich war. Die Sehnsucht war zu stark, für ein so interessantes Gemälde, bei dem die Ueberlieferung stumm blieb betreffs Zeit und Umständen seiner Entstehung, einen historischen Namen zu besitzen, und der Wunsch wurde Vater des Glaubens an die Beweise. Jenes Bedürfnis erwachte, seitdem man sich angelegentlicher mit der Biographie der großen Meister zu beschäftigen anfing. Der vagen und faden Bezeichnungen »Maîtresse«, »Bella«, war man überdrüssig geworden. Aus demselben Kreise und derselben Zeit stammt die von Cicognara aufgebrachte Benennung der reich gekleideten Schönen im Palast Pitti als Herzogin Eleonore von Urbino. Ein noch wunderlicherer Fall, da man doch in den Uffizien deren wahres und mit jenem auch bei Berücksichtigung des Altersunterschiedes ganz unvereinbares Bildnis von Tizian selbst zur Vergleichung besaß. Die Vermutung schwoll dann in Moritz Thausings Phantasie an zu dem bekannten iconographischen Roman, der noch immer Gläubige findet. In diesem Fall hatte man es jedoch mit einem augenscheinlichen Bildnisse zu thun, was bei dem Louvregemälde kaum der Fall ist. Man wird Gustave Planche beistimmen können: »Das Porträt seiner Geliebten wird für mich nimmermehr die wörtliche Wiedergabe eines lebenden Wesens sein.« Es giebt wenige Frauenköpfe Tizians, in denen der ideale Wert der Züge so rein zu Tage tritt. Die Malerei jener goldenen Zeit ist dem Formgefühl der Griechen kaum je so nahe gekommen. Wer vorher das Erdgeschoß durchwandelt hat, könnte an die Venus von Arles erinnert werden. Es sind die Formen, mit denen die venezianischen Maler durch ihre Bildhauer vertraut geworden waren. Freilich ist hier nichts von jener Marmorkälte, mit der die Künstler sonst solche hohe Verwandtschaft bezahlen. Die plastischen Formen sind eben so lebensvoll malerisch transformirt, daß man diese Gestalten für Bildnisse halten konnte. Die Maîtresse du Titien ist also ein Typus, und dieser Typus kehrt noch in ganz anderen Darstellungen wieder: als großartig freie Variante in der Flora, die uns die Vorstellungen der damaligen Venezianer von Frauenreiz wohl am glücklichsten bewahrt hat. Dieser Typus ist wohl nicht von Tizian erfunden. Dieselben einfach edlen Linien, von griechischer Reinheit, aber mit etwas weicher, fast zerflossener Modellirung *(morbidezza)*, haben die Frauenbüsten des älteren Palma; an ihn hatte sich Tizian einst eng angeschlossen. Einmal kommt bei Palma auch das anmutige Toilettenmotiv vor: in dem Mädchen der Galerie Leopold Wilhelms, Nr. 185, gestochen von J. Troyen. —

Laura war die Tochter eines Hutmachers (daher *La Bertara* genannt), mit der Alfons von Este nach dem Tode seiner zweiten Gemahlin Lucrezia Borgia, man weiß nicht genau wann, eine Verbindung geschlossen hatte. Er konnte ohne Frau nicht leben; er wollte in seinen gesetzten Jahren nicht mehr Störer häuslichen Friedens heißen. Nachdem er es, als junger Mann, den Versprechungen und Drohungen des Papstes und

dem Drängen Ludwigs XII nachgebend, freilich nicht ohne heftiges Widerstreben, mit einer Frau gewagt hatte, die sehr viel erlebt (er war Lucrezias vierter Mann), zog es den Alternden vielleicht zu einem Wesen, dessen Inneres noch ein unbeschriebenes Blatt war. Er wies der Bertara einen Pavillon am Schloßgarten als Wohnung an. Sie schenkte ihm zwei Söhne, Alfonso und Alfonsino, die er in der Folge legitimiren ließ. Der eine starb, der andere, Alfonso, wurde der Stammvater der Linie, die nach dem Tode des kinderlosen Enkels der Lucrezia, Alfons' II, aus Tasso's Leben bekannt, in Modena succedirte. Sie erlosch im Jahre 1803 und mit ihr das Haus Este nach neunhundertjähriger Herrschaft in Oberitalien.

Laura war nach den übereinstimmenden Zeugnissen der Zeitgenossen eine schöne und liebenswerte Frau, die sich auch durch tadellose Führung, Verstand und Bescheidenheit nicht bloß das Herz ihres Herrn gewann. Er gab ihr den Beinamen Eustochia (*Εὐστοχία*); meinte er die Trefferin mit Liebespfeilen oder die Siegerin im Scheingefecht der Scherzreden? Sie lebte nach des Herzogs Tode in geachteter Stellung zu Ferrara, ja sie führte seitdem, natürlich im Einverständnis mit den Nachfolgern, jene Namen Laura di Este, Laura Estense. Bald verbreitete sich die Rede, Alfons I habe diese Verbindung noch kurz vor seinem Tode durch die Kirche sanctioniren lassen; bei dem Acte seien die beiden Dossi, seine Hofmaler, Zeugen gewesen. Diese Meinung teilte auch Vasari; und Aretino, nach einem Briefe vom October 1542 an Laura Estense. Er spricht da von ihrem Glück, sich von *nipoti* umgeben zu sehen, die von einem Herzog stammten, und zwar einem ihr in rechtmäßiger Ehe verbundnen.

Vasari kannte ein Bildnis der Laura Estense von Tizians Hand. »Er malte auch die Signora Laura, die hernach die Gemahlin jenes Herzogs wurde; und das ist ein erstaunliches Werk [1]).« Dieser Ausdruck scheint doch seinen eigenen Eindruck wiederzugeben. Eben dies stupende Porträt hatte man in dem Louvrebild wieder erkennen wollen. Aber mich dünkt, die Hutmacherstochter von Ferrara müßte man sich doch anders vorstellen, mehr als Volksschönheit, nicht mit diesem bekanntlich durch zeitraubende kosmetische Proceduren und Chemikalien präparirten Blond.

Was ist aber aus jenem Bildnis der Signora Laura von Tizian geworden? Keine Erwähnung in Inventaren, Catalogen, Reise- und Geschichtsbüchern ist sonst bekannt; nur Muratori hat sich einmal auf ein Gemälde in Modena, das für jenes Porträt galt, berufen. Einen Curialadvocaten, der gegen die behauptete Eheschließung eingewandt hatte, der Herzog habe Laura *in abito di donna lasciva* porträtiren lassen, entgegnet er: Wer das von Tizian gemalte Bildnis gesehen hat, weiß, daß diese Bemerkung sich nicht auf Wahrheit gründet [2]). Leider sind bis jetzt keine irgend sichere

[1]) Similmente ritrasse la Signora Laura. che fu poi moglie di quel duca; che è opera stupenda. VASARI XIII, 125.

[2]) Chi ha veduto il ritratto fatto da Tiziano, sa che non è appoggiata al vero questa osservazione. MURATORI, Annali Estensi II, p. 463.

oder überlieferte Bildnisse der Signora von anderer Hand ermittelt worden. Die in einem Catalog des Principe Cesare Ignazio d'Este vom Jahre 1685 erwähnten Bildnisse des Agostino Stringa und des Baciacca sind verschollen [1]). Die Benennung einer wohlbeleibten Blondine, in der Galerie Leopold Wilhelms als Palma bezeichnet und nach einem Exemplar in Modena von Venturi (S. 89) mitgeteilt, ist nur Vermutung.

Ein Frauenbildnis Tizians hat aber existirt, das der dargestellten Person oder der Schönheit der Malerei wegen einst sehr geschätzt worden sein muß. Denn es sind nicht weniger als sechs alte Wiederholungen oder Copien vorhanden. Und wenn ein Rückschluß von diesen Copien auf das verlorene Original gestattet ist, so möchte man wohl glauben, daß dies eine *opera stupenda* gewesen sei. Die Exemplare sind weit verstreut: in Rom (zwei), Modena, Venedig, London, Stockholm. Auf dem modenesischen Exemplar, das der Schule der Carracci zugeschrieben wird, steht der Name des Malers, wie es scheint treu nach dem Original, in der früheren Schreibweise TICIANVS, auf der aus geschliffenen — dunkelgrünen und orangefarbenen — Steinen gebildeten Schnur am rechten Aermel:



Das venezianische war im Besitz des Grafen Luigi Sernagiotti im Palast Giustiniani, Canal grande. Das Exemplar der Galerie Borghese (No. 154) ist bloß Brustbild und in kleinerem Maßstab, mit einem trüben Zug in den Augen. Eine andere Copie wurde in April 1899 auf einer Versteigerung von Gemälden des Palastes Sciarra veräußert. Es ist das bekannte Kniestück einer reichgekleideten Matrone in der Tracht vornehmer Italienerinnen der ersten Hälfte des Jahrhunderts; die linke Hand gestützt auf die Schulter eines Negerknaben in buntgestreiftem Anzug, ihres Handschuhträgers, der mit hündischer Ergebenheit zu ihr aufsieht. Auf den ersten Blick wird man hier ein Porträt erkennen. Die Dame gehört nicht in die Klasse der »Schönen«, weder der Idealfiguren gleich der Flora, noch der idealisirten Curtisanen; ihre Züge fallen unter keinen der wiederholten Typen Tizians. Sie steht nicht mehr in der ersten Jugend. Das gut proportionierte Gesicht zeigt doch Besonderheiten von geringerem Wert. Der Hals ist etwas kurz und gedrungen, der Mund stark und hervortretend; das Kinn wölbt sich voll gerundet. Die Formen des Obergesichts sind edler, die Augen lieblich, die Hände groß, die Finger sich glatt verjüngend.

Die dunklen Augen und die Pracht der schwarzen, wallenden Haare, der Oliventeint ohne Wangenrot verraten die unretouchirte Rassenschönheit: aber auch Haltung, Bewegung und Ausdruck haben nichts von dem gemessenen, kalten Anstand, den sich regierende Damen der Zeit in ihren Bildnissen zu geben pflegten. Natürliche Anmut spricht aus der leichten

[1]) Campori, Cataloghi p. 318. 325.



Tizian: Bildnis der Laura de' Dianti
Nach dem Original in der Galerie Cook zu Richmond

Seitenneigung des Kopfes und dem Blick, aus der sich leise wiegenden Tournüre.

Dagegen ist der Anzug der einer hochgestellten Frau, darin steht sie den bekannten Bildnissen jener Isabelle von Este, Eleonore Gonzaga, nicht nach. Das türkisblaue Seidenkleid, sehr vollkommen und faltenreich, mit stark gebauschten Aermeln, wird durch die Schärpe aufgerafft. Ueber die vollen Schultern ist locker ein goldbrauner Shawl von Gaze mit gekreuzten dunkleren Streifen geworfen. Bei dem etwas tiefen Ton des Ganzen wirkt das blendende Weiß des Hemdsaums und der gepufften, spitzenbesetzten Aermel in bekannter Weise.

Mit jenen Fürstinnen teilt sie auch den turbanartigen Haar- und Kopfputz in der alten Form des *balzo.* Die dunklen Haare sind geflochten über einen Wulst und mit Perlschnüren umwunden[1]). In der Mehrzahl der Exemplare krönt die Stirn eine Agraffe in Form eines elliptischen Medaillons (ein Mann mit einem Knaben zur Seite), von dem ein Stern von sechs lanzettförmigen Perlschnüren ausstrahlt. In Stockholm trägt sie ein Diadem aus edlen Steinen, von dem vier Perlschnüre aufsteigen, wie die Zacken einer Krone, den Haarwulst darüber einschnürend.

Nur für einen sehr vornehmen oder sehr splendiden Gönner dürfte sich Tizian bequemt haben, so viel Kunst, Reiz und Detail aufzuwenden.

Daß die Dame in Ferrara und am Hofe der Este lebte, wird durch die Herkunft dieser Repliken, soweit sie bekannt ist, wahrscheinlich: eine ist noch jetzt in der estensischen Galerie zu Modena, eine andere sandte Cesare d'Este an den Kaiser; die Gemälde der borghesischen Galerie in Rom aber sind zum Teil in den Tagen des Cardinals Scipio aus ferraresischen Palästen und Kirchen zusammengebracht worden.

Daß das Costüm zu dem Rang der »Magnifica Madonna Laura Eustochia« (wie sie bis 1534 genannt wird) paßt, wird niemand bestreiten. In solch blendendem Aufzug mag sie Ariost vorgeschwebt haben in jener Scene (im Prolog des letzten Gesanges seines Orlando XLVI, 5), wo er, im Begriff in den ersehnten Hafen einzulaufen, die Ufer belebt sieht von edlen Damen und Herren, Lesern und Verehrern, die seine Landung, d. i. die Vollendung des Gedichts, feiern wollen. Unter ihnen nennt er Laura in Gesellschaft der brandenburgischen Barbara, der Gemahlin Lodovico Gonzaga's, genannt Il Turco:

Ecco la bella, ma più saggia e onesta,
Barbara Turca, e la compagna è Laura.
Non vede il sol di più bontà di questa
Coppia dall' Indo all' estrema onda maura.

---

[1]) Il balzo fatto di rame, et rotondo a guisa di diadema; et sopra questo mettevano una cuffia tessuta d'oro et di seta CESARE VECELLIO, Habiti antichi, I, 77.

Das früheste Zeugnis des Bildnisses ist ein Kupferstich des Aegidius Sadeler, später Hofstechers Kaiser Rudolf II in Prag; er hatte das Original auf seiner italienischen Reise in Venedig gefunden. Cavalcaselle sah dort wahrscheinlich dasselbe Bild bei Sig. Schiavone. Sadeler hat indes in dem kräftigen und ausführlichen Stich die Züge vergröbert. Ihr Lächeln paßt mehr für eine Schenkin als für eine Herzogin. Die Dame, sonst in den Galerieverzeichnissen allgemeine Namen führend: La Moretta, la Schiavona (die Slavonierin), die Türkin, eine Sultanin, hielt Sadeler für Lucrezia Borgia. Dieser interessante Name wird es gewesen sein, der damals die Anfertigung des Stichs veranlaßt hat[1]). Dann hat Ridolfi, wahrscheinlich auf Grund eben dieses Blattes, das Gemälde im Leben Tizians (1648) als Lucrezia beschrieben. Jedermann weiß heute, daß daran kein Gedanke sein kann. Man kennt die Züge der Borgia aus der Medaille; sie trug lange, hochblonde Haare, nach der Mode vom Anfang des Jahrhunderts. Vielleicht führte jenes Bildnis in Venedig die Aufschrift Duchessa di Ferrara; da lag es am nächsten, an die Tochter Alexanders VI zu denken. Denn Laura war in entfernteren Kreisen mehr als Geliebte Alfons' I bekannt, obwohl sie in Ferrara seit 1534 dessen Gattin und Herzogin genannt wurde, auch noch bei den Exequien Alfons' II. Der brünette Teint schien zu der Tochter des Catalanen, des Marrano, zu stimmen. Beachtenswert ist hierbei, daß Ridolfi ein Porträt der Laura unter Tizians Werken nicht aufführt, während der ein Jahrhundert ältere Vasari umgekehrt von dem Porträt der Lucrezia schweigt.

Ridolfi macht aber bei dem Bildnis noch eine Bemerkung, die er *nicht* dem Blatte Sadelers entnommen haben kann. Er erzählt, der Prinz Cesare von Este, Enkel der Laura Dianti, habe das von Sadeler gestochene Gemälde dem Kaiser Ferdinand II als Geschenk übersandt[2]). Dieser hätte es mit dem rudolfinischen Bilderschatz im Schlosse zu Prag vereinigt. In dessen Verzeichnissen kommt nun freilich kein Porträt mit dem Namen der Lucrezia Borgia oder dem der Laura Eustochia vor; wohl aber ist das von Ridolfi beschriebene Bildnis schon in dem ältesten Inventar vom Anfang des XVII. Jahrhunderts, also noch aus der Zeit Rudolfs II, deutlich bezeichnet: »Eine Türkin, mit einem kleinen Mohren, von Tizian[3]).« Diese angebliche Türkin nun läßt sich bis auf die Gegenwart verfolgen. Sie kam nach der Erstürmung Prags durch Königsmark im Juni 1648 in den Besitz der Königin

[1]) Dieser Name findet sich auf einigen Abdrücken, andere haben nur die Dedication.

[2]) Mandò il signor Duca Cesare di Modona alla maestà Cesarea di Ferdinanno II per regalato dono il già descritto della Duchessa di Ferrara, che hor possiede l'Inuittissimo Ferdinando Imperador regnante, ecc. RIDOLFI I, 177.

[3]) Verzeichniss derjenigen Sachen so auff dem Königl. Prager Schloß in der römischen Kayserl. Mayestät Schatz und Kunst Cammer befunden worden (k. k. Hof-Bibliothek 8196. Abgedruckt im VII. Bande der Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins).

Christine von Schweden und wird in einem Verzeichnisse ihrer damals noch in Rom befindlichen Galerie (um 1689) aufgeführt[1]). Diese erbte der Cardinal Azzolini; dann ward sie (1722) von dem Fürsten Odescalchi an den Regenten Philipp von Orleans verkauft. In der Orleans-Galerie heißt sie »Die Slavonierin«, im Galeriewerk gestochen von Malœuvre. Nachdem Egalité im Jahre 1792 die Galerie veräußert hatte, kam die italienisch-französische Abteilung in die City und wurde hier von drei englischen Magnaten zum Gegenstand einer sehr glücklichen Speculation gemacht. Der Herzog von Bridgewater, der Earl of Carlisle und der Earl Gower ließen sie ankaufen für 43000 £, nahmen heraus, was ihnen gefiel (zu 39000 Guineen taxirt), und veranstalteten dann eine Ausstellung der also decimirten Galerie mit beigesetzten Verkaufspreisen. Was nach Verlauf von sechs Monaten unverkauft war, wurde unter den Hammer gebracht. Der Erlös erreichte nahezu den Kaufpreis der ganzen Galerie[2]).

Die Slavonierin befand sich nicht unter den von der Trias reservirten Stücken. Auch bei der Ausstellung, wo sie zu 200 Guineen angesetzt war, fand sie — der einzige von einundzwanzig numerirten Tizians — keine Liebhaber. In der Versteigerung wurde sie (1800) für 80 Guineen zugeschlagen. Jetzt ist sie in der Galerie Cook in Richmond, wo der Verfasser sie 1879 sah. Das etwas mitgenommene Gemälde machte doch nicht den Eindruck einer späteren Copie (wie das modenesische Exemplar). An der Stelle jener Schnur von geschliffenen Steinen am rechten Aermel mit dem Namen Ticianus sieht man eine Goldkette. Neuerdings haben die Voten für seine Originalität die Oberhand bekommen.

So viel ist sicher: das von Sadeler als Lucrezia gestochene und von Ridolfi unter diesem Namen beschriebene Bildnis befand sich wirklich in der Kaiserlichen Galerie, und zwar nach demselben als Geschenk Cesares von Este. Wäre nun die Annahme, daß es Laura Dianti vorstelle, richtig, so würde sich eine merkwürdige Bedeutung des Geschenks ergeben.

Ridolfi nennt Ferdinand II als Empfänger des Bildes. Campori aber, gestützt auf eine Angabe der Chronik Spaccini über einige im Jahre 1599 dem Kaiser Rudolf übersandte Bilder Raffaels und Tizians, glaubt, dieser und nicht Ferdinand müsse der Empfänger gewesen sein. Und seine Ansicht wird durch die Anführung in jenem Inventar bestätigt. Nun aber waren die Este Rudolf II zu besonderem Dank verpflichtet. Alfons II, der Enkel und letzte männliche Descendent Alfons' I und der Lucrezia Borgia, war kinderlos; als er sein Ende nahe fühlte, entschloß er sich, seinen Vetter

[1]) Un quadro di un ritratto di una donna vestita d'azzurro con velo giallo alle spalle, che mostra parte della camiscia nel petto e nelle braccia, con la mano destra sostiene la sua gonna, e posa la sinistra sopra la spalla di un moretto che la sta guardando, di *Titiano*, in tela in piedi alta p.mi quattro e due terzi e larga p.mi tre e tre quarti con cornice dorata liscia allà romana. CAMPORI, Cataloghi p. 342.

[2]) W. BUCHANAN, Memoirs of painting. London 1824. I, 17 ff., 114.

Cesare, den Enkel der Laura de' Dianti, zum Erben des Herzogtums letztwillig zu bestimmen. Die Facultät hierzu war ihm kurz vorher (1594) vom Kaiser erteilt worden. Aber der Lehnsherr von Ferrara, der römische Papst, bestritt ihm dieses Recht. Clemens VIII erklärte am 23. December 1598 Cesare, als Sohn des außer der Ehe geborenen Alfonso, obwohl er einst vom Legaten Cibò legitimirt worden war, für unfähig, in Ferrara zu succediren. Er wollte die Gelegenheit ergreifen, dieses Lehen mit dem Kirchenstaate zu vereinigen. Danach hatte schon Julius II getrachtet und nach ihm der mediceische Clemens VII; damals hatte Alfons I nur durch den Kaiser erreicht, sein Erbe zu retten. Sofort nach Alfons' II Tode (27. October 1597) rückte der Legat Scipio Aldobrandini in die estensischen Staaten ein und besetzte Ferrara; Cesare, der schon die Acclamation der Bevölkerung empfangen hatte, mußte sich nach Modena zurückziehen. Rudolf II erteilte ihm hier die Nachfolge der Reichslehen (1598). Die Este waren fortan nur noch Herren von Modena, Reggio und Campi.

D. Cesare hatte am Wiener Hofe aber noch mehr zu erlangen gehofft. — Er sammelte das Beweismaterial für die Ehe seiner Großmutter, um deren förmliche Legitimirung zu erwirken. Bald nach seinem Tode (11. December 1628) hat sein Enkel Francesco I wirklich einen solchen Act von Ferdinand II erlangt. Es ist das seiner Investitur vom 10. November 1629 angeschlossene Decret[1]). Wie nahe liegt es da, das Geschenk des Bildnisses der Laura Eustochia mit dieser Investitur von Modena und der von der modenesischen Linie erbetenen, später auch erlangten Anerkennung ihrer Ahnin als rechtmäßiger Gemahlin Alfons' I und Ducissa Ferrarae in Beziehung zu bringen[2]).

Dem Leser wird sich hier ein Einwand aufdrängen, der dieses Gebäude von Indicien zu erschüttern scheint. Wie kommt es, daß unter dem angeblichen Bildnis der Laura Estense, dem Geschenk des Herzogs Cesare, im Prager Schloß und in den kaiserlichen Inventaren dieser historische Name fehlt? Warum hat ihn Rudolf II nicht daruntersetzen lassen oder der Galerieverwaltung mitgeteilt? Warum das Porträt mit Geheimnis umhüllen? Ohne Absicht läßt sich diese Verschleierung kaum erklären.

Nun, ein Grund ließe sich wohl finden, und zwar im Charakter des Bildes selbst. Denn bei aller Vornehmheit des Costüms, das ganz zu einer Herzogin oder Marchesa aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts passen würde, war doch in der Figur etwas, das nicht zu der Bildnisetiquette

[1]) Donus Alphonsus ... ex Illu. Alphonso I Ferrariae Mutinae Regiique Duce et Donna Laura Eustocchia Cive Ferrarensi dum ambo soluti existerent, natus et per matrimonium inter praefatos Ducem Alphonsum I et Donnam Lauram illius genitoris celebratum vere legitimus evasit. MURATORI, Annali Estensi II, 510 f.

[2]) Aus einem von VENTURI (p. 27) angeführten Briefwechsel ergiebt sich, daß Cesare im Jahre 1610 ein Bildnis seiner Großmutter in Modena suchen ließ, und MOSDONI fand eins von Bastianino. Vielleicht als Ersatz für das von ihm verschenkte.

regierender Fürstinnen paßte, selbst in jener Zeit. Schon die schwarzen Haare fielen sozusagen aus der Kaste. Die Bewegung der Dame, wie wenn sie einen vertrauten Besuch empfange[1]), ihre Unbefangenheit und *desinvoltura* ist abweichend von der förmlichen Haltung und dem kalten Blick, den müßig fallenden Händen jener Fürstinnen von Urbino und Mantua. Es ist in dieser Tournüre etwas Unconventionelles, Novellistisches, der Wurf der Kleider etwas zu rauschend und raschelnd, die Büste zu üppig, das Auftreten zu frei, wenigstens für die im Laufe der Zeiten engherziger gewordenen hispanisirten Anstandsbegriffe. War doch der Urenkel des ersten Alfonso, der dritte dieses Namens, nach kurzer Regierung, in Tirol Capuziner geworden! Seit Ferrara unter Berufung auf die angebliche Illegitimität des Sohnes der Dianti verloren ging, war man empfindlich geworden für alles, was an die frühere, zweifelhafte Stellung der Ducissa Laura erinnerte. Das Tiziansche Gemälde wurde nun eine Verlegenheit, wenigstens Außenstehenden gegenüber. Hatte doch jener Curialadvocat gerade ein Porträt, das in Modena für das ihrige galt, gegen die behauptete heimliche Eheschließung citirt. Muratori, der eifrige Verfechter der Ansprüche der jüngeren Linie, hatte ihm widersprochen. Aber wenn es auch keinen Sinn hatte, von einem *abito di donna lasciva* zu sprechen, immerhin weckte das Bild die Erinnerung, daß die herrschende Linie, wie es noch in dem ein Jahr und Monat vor seinem Tode aufgestellten Testament Alfons' I hieß, von einer *donna soluta* abstammte[2]) und deshalb um die Erbfolge in Ferrara gekommen war. Jedermann dachte vor ihm an die *amica*, die der Herzog im Pavillon am Schloßgarten zu besuchen pflegte. So würde sich begreifen, daß man den Namen Laura in Prag unter dem Bild wegließ, bis er dann in Vergessenheit geriet. Vielleicht waltete dabei auch am Wiener Hof Rücksicht auf den Papst.

Die Hofschreiber aber, die das Inventar aufstellten, hielten sich an das, was sie sahen. Das aus der Mode gekommene Costüm konnte auf eine exotische Dame führen. Das schwarze Haar, der Oliventeint, der äthiopische Page, der turbanförmige Kopfputz, der *balzo*, den Cesare Vecellio in seinem 1590 erschienen Costümwerk zur Tracht der Frauen der Vorzeit rechnet[3]), alle diese fremdartigen Züge ließen den nicht Informirten diese Frau als Orientalin erscheinen. Aber die Schöne hat nichts Orientalisches, weder im Typus und im Blut (wie Cavalcaselle richtig sah[4]), noch im

[1]) Teneva la mano sinistra sulla spalla di un moretto in atto di avanzarsi con dignitosa affabilità verso il Duca. Ticozzi, Vite p. 40.

[2]) Alfons I nannte in diesem Testament seine Söhne Alfonso und Alfonsino »nati da se soluto, e da una donna soluta« (Muratori, a. a. O. p. 418).

[3]) Vecellio nennt den balzo I, 64, habito di donne antiche.

[4]) Cavalcaselle bemerkt, »how improbable it is that Sadeler's plate should represent a Sultaness; since the person represented bears no trace of oriental blood« (I, 187). Campori hatte sie in Verbindung gebracht mit der verschollenen Sultanin Tizians, der nach Vasari La Rossa, Solimans Gemahlin, und ihre Toch-

Costüm. Damit fällt jede Beziehung auf eine der von Tizian gemalten Damen des Sultans zusammen. Türkische Trachten waren in Venedig wohlbekannt. Aber man wird in demselben Trachtenbuch (II, 375 f. 378 f. 392) unter den türkischen Frauen, von der Favoritin abwärts, vergeblich einen Anklang an den Anzug dieser Moretta Tizians suchen.

Endlich, es fehlt doch auch nicht ganz an Spuren einer Ueberlieferung, die für unsere Vermutung sprechen. Bei dem Exemplar zu Stockholm, das durch Gustav III (gest. 1792) in die dortige königliche Sammlung kam, war im vorigen Jahrhundert der Name Laura d'Este genannt worden. Diese Benennung rührte, nach einer Mitteilung des Herrn Dr. G. Göthe in Stockholm, wahrscheinlich her von dem gut unterrichteten und sorgfältigen Intendanten von Fredenheim [1]). Crowe und Cavalcaselle scheinen dies nicht gewußt zu haben, als sie die Bemerkung hinwarfen, es sei noch nicht angedeutet worden, obwohl möglich, daß jenes Meisterwerk (Vasaris Laura von Tizian) das Porträt der Dame mit dem äthiopischen Pagen sei [2]).

So möge der Zeit, die ja das alte Renommé genießt, die Wahrheit zu Tage zu bringen (vorausgesetzt, daß ihr die Kritik unter die Arme greift), empfohlen sein, die Sache zum Austrag zu bringen. Vielleicht wird sich dann doch einmal auch beweisen lassen, daß dies schöne und rätselhafte Werk Tizians, nachdem es lange unter dem aus italienischen Novellisten vom Schlage eines Giraldi etwas zweifelhaften Namen der Slavonierin oder der Moretta durch die Säle der Großen geirrt ist, auf den Namen der Ahnfrau der jüngeren Linie des Hauses Este Anspruch hat, mit anderen Worten, daß die falsche Lucrezia eine echte Laura ist.

---

ter Cameria gemalt hatte, also Phantasieporträts. MALVASIA erzählt, daß Lodovico Carracci die im Jahre 1678 bei Tartaglioni in Modena befindliche Sultanin copirt habe.

1) GEORG GÖTHE, Notice descriptive des Tableaux du Musée national de Stockholm 1893. I. Maîtres étrangers 327, n. 202.

2) It has not been suggested, though it may be, that this masterpiece was the portrait of a lady with an Ethiopian page, &c. (Titian I, 266).

Von den Bildnissen der in diesem Fach reichen Kasseler Galerie war noch immer rätselhaft, in mehr als einer Beziehung, die Figur eines jungen Mannes, No. 447 (1,5 : 0,78). Edle Männlichkeit, vornehme Linien, Ausdruck von Intelligenz und ruhigem Stolz lassen eine Person alten Geschlechts erkennen. Das ihm in so jungen Jahren erteilte Ritterkreuz weist auf früh errungene Lorbeeren und besondere Gunst seines Souveräns. Aber weder über Meister und Schule, noch über Person und Nationalität des Dargestellten hat man sich bis jetzt einigen können. Schon im Supplement zum Hauptinventar der Galerie vom Jahre 1749 (No. 1110) wird es zwar als Pontormo aufgeführt, aber diese Benennung gilt keineswegs für sicher. Italiener, wie Dr. Frizzoni, haben den Eindruck von etwas Fremdartigen, Niederländischen gehabt: eine gewisse conventionelle Abgemessenheit und Kälte, die man unter den Cinquecentisten höchstens dem Angelo Bronzino zutrauen könne. W. Bode soll an einen spanischen Maler gedacht haben, aber es giebt keinen, zu dem der Stil paßt.

In Auffassung und Bewegung kann man wohl Anklänge an die florentinische Schule finden. Die stolze Haltung, der Fall der langen Arme und Hände folgen damaliger Bildnisetiquette.

Der Eindruck des Nichtitalienischen geht aber weniger aus von Malführung und Auffassung, als vom Charakter der Person. In Seitenblick und Haltung ist auch durch das Medium der italienischen Hand etwas übergegangen von der hochfahrenden Förmlichkeit, dem erkünstelten Phlegma des Spaniers, da wo er repräsentirend und officiell auftritt. Diesen *sosiego* wird man in keinem spanischen Bildnis vermissen und schwerlich bei Italienern oder Vlamen wiederfinden, es sei denn, daß der Aufenthalt in Spanien Spuren zurückgelassen hat. Ein Zug, der ihre Porträts ebenso kenntlich macht, wie man z. B. auch in Briefen bloß nach dem Stil den Spanier von dem Italiener unterscheiden würde.

Dem Verfasser schien hier einer der zahlreichen Truppenführer verborgen, die während der Campagnen Kaiser Karls V, etwa vor oder nach dem Feldzuge von Tunis, Welschland durchzogen. Er glaubte auch dem Gesicht schon einmal begegnet zu sein. Es war in dem von Carderera in

Von den Bildnissen der in diesem Fach reichen Kasseler Galerie war noch immer rätselhaft, in mehr als einer Beziehung, die Figur eines jungen Mannes, No. 447 (1,5 : 0,78). Edle Männlichkeit, vornehme Linien, Ausdruck von Intelligenz und ruhigem Stolz lassen eine Person alten Geschlechts erkennen. Das ihm in so jungen Jahren erteilte Ritterkreuz weist auf früh errungene Lorbeeren und besondere Gunst seines Souveräns. Aber weder über Meister und Schule, noch über Person und Nationalität des Dargestellten hat man sich bis jetzt einigen können. Schon im Supplement zum Hauptinventar der Galerie vom Jahre 1749 (No. 1110) wird es zwar als Pontormo aufgeführt, aber diese Benennung gilt keineswegs für sicher. Italiener, wie Dr. Frizzoni, haben den Eindruck von etwas Fremdartigen, Niederländischen gehabt: eine gewisse conventionelle Abgemessenheit und Kälte, die man unter den Cinquecentisten höchstens dem Angelo Bronzino zutrauen könne. W. Bode soll an einen spanischen Maler gedacht haben, aber es giebt keinen, zu dem der Stil paßt.

In Auffassung und Bewegung kann man wohl Anklänge an die florentinische Schule finden. Die stolze Haltung, der Fall der langen Arme und Hände folgen damaliger Bildnisetiquette.

Der Eindruck des Nichtitalienischen geht aber weniger aus von Malführung und Auffassung, als vom Charakter der Person. In Seitenblick und Haltung ist auch durch das Medium der italienischen Hand etwas übergegangen von der hochfahrenden Förmlichkeit, dem erkünstelten Phlegma des Spaniers, da wo er repräsentirend und officiell auftritt. Diesen *sosiego* wird man in keinem spanischen Bildnis vermissen und schwerlich bei Italienern oder Vlamen wiederfinden, es sei denn, daß der Aufenthalt in Spanien Spuren zurückgelassen hat. Ein Zug, der ihre Porträts ebenso kenntlich macht, wie man z. B. auch in Briefen bloß nach dem Stil den Spanier von dem Italiener unterscheiden würde.

Dem Verfasser schien hier einer der zahlreichen Truppenführer verborgen, die während der Campagnen Kaiser Karls V, etwa vor oder nach dem Feldzuge von Tunis, Welschland durchzogen. Er glaubte auch dem Gesicht schon einmal begegnet zu sein. Es war in dem von Carderera in

seiner spanischen Ikonographie mitgeteilten Bildnis des Garcilaso de la Vega[1]).

Das Oelgemälde, nach dem Carderera eine — wie von denen, die es noch in Madrid gesehen, versichert wird — treue Zeichnung gemacht, war durch Erbfolge in den Besitz des gräflichen Hauses Oñate ge-



Garcilaso de la Vega. (Nach Carderera)

kommen und wurde nach der beim Tode des letzten Grafen stattgehabten Verteilung nach Pamplona verschlagen. Als altes Familienstück bietet es den einzigen sicheren Anhaltspunkt für die Beurteilung der Aehnlichkeit des Dichters. Auch einen Teil seiner Bibliothek und einige Stücke seiner

[1]) Valentin Carderera, Iconografia española. Madrid 1855 und 1864. Tafel 73.



Phot. Hanfstaengl

Bildnis des Garcilaso de la Vega. Galerie in Kassel

Stahlrüstung bewahrt das Haus Oñate; diese hatte ihr nunmehriger Besitzer, der Graf von Valencia de Don Juan, dessen Gemahlin aus jener gräflichen Familie stammt, auf der Exposicion historico-europea zu Madrid im Jahre 1892 ausgestellt.

Das Bildnis war aber nach demselben Carderera kein Original, denn er nennt es »fast gleichzeitig«. Wohl die Arbeit eines Dutzendmalers, der bei gutem Willen doch die Züge, im Streben nach einer echten Hidalgomaske, in eine gewisse schwülstige Manier übersetzte.

Bei aller Verschiedenheit in Stil und Zeichnung ist doch die wesentliche Uebereinstimmung des Kopfes mit dem des Kasseler Gemäldes unverkennbar. Nur erscheint der Mann dort einige Jahre älter, die Gesichtsformen sind in Folge stürmischer Erlebnisse stärker durchgearbeitet, ja für einen höchstens Dreiunddreißigjährigen (denn in diesem Alter starb Garcilaso) scheinen sie fast zu mächtig. Abweichend ist auch die Barttracht. In der Ikonographie ist der Vollbart lang und zweispitzig; diese deutsche Mode, am Hofe Karls V herrschend, wurde auch von den Spaniern seines Gefolges angenommen. In unserem Gemälde ist der Bart kurz und stumpf abgerundet. Früher hatten die spanischen Großen, wie Gonzalo de Cordova, Hugo de Moncada und König Ferdinand selbst noch den Bart geschoren.

Sonst aber weisen beide Bildnisse in Gesammtbau und charakteristischen Zügen auf dasselbe Modell. Nur hier in florentinisch verfeinerter, dort in spanisch vergröberter Redaction. Den ersten Platz behauptet die Nase, eine lange, stark ausladende Adlernase, in der Physiognomiker ein Kennzeichen des ehrgeizigen, für das thätige Leben des Offiziers oder Politikers vorherbestimmten Charakters zu erkennen pflegten. Mit breitem Wurzeldreieck ansetzend, springt sie (in der Höhe des unteren Lides) scharf heraus, um sich im schmalen Rücken bis zu der feingeformten Basis zu senken. Ferner die breite, etwas vortretende, für einen Poeten nicht gerade »schön gereimte« Unterlippe.

Die Farbe der Haare (in unserem Gemälde durch das Barett verdeckt) und Brauen giebt Carderera schwarz an, die Augen dunkel, den Bart dagegen rötlich-braun *(bermejo)*; die Gesichtsfarbe brünett *(trigueño)*.

Der Kopf hat eine unverkennbare Familienverwandtschaft mit dem seines Oheims Lorenzo Suarez de Figueroa (Band I, S. 71). Die Züge des alten Diplomaten sind freilich herber und härter.

Als besonderes Erkennungszeichen fällt ins Gewicht die kleine Insignie des Alcantara-Ordens mitten auf der Brust. Garcilaso war Ritter dieses Ordens. Es wäre immerhin ein sonderbarer Zufall, daß zwei sich so ähnliche junge Männer, Zeit- und Altersgenossen, beide damals in Italien, auch diesen selben spanischen Orden besessen haben sollten. Die Wahl der Form des Ordens ist übrigens auch für den Geschmack der beiden Bildnisse bezeichnend. In dem Gemälde Carderera's, wie auch in den vorhandenen Stichen, ist das große grüne Ordenskreuz von Seide oder Tuch der linken Seite der Brust aufgenäht; hier trägt er es in der zierlichen

Medaillonform einer *venéra.* Dies Wort bezeichnet eigentlich die Muschel der Ritter des S. Jago-Ordens; ihr Schälchen war mit dem roten schwertförmigen Kreuz geziert. Der Name wurde dann mit der Form auch auf die *insignia pectoral* der beiden anderen Hauptritterorden übertragen. In der Form stimmt das grüne Alcantarakreuz ganz mit dem roten von Calatrava: es hat vier gleich lange Arme, in fleur de lys auslaufend. Die Venera wurde gern mit Einfassungen von Perlen und Diamanten und an goldener Kette getragen. So sieht man sie auf den Bildnissen des kaiserlichen Secretärs Francisco de los Cobos (Carderera, Tafel 73). In unserem Bilde ist das Kreuz von goldenen Schnörkeln eingefaßt, wie das Calatravakreuz des Komthurs und Generals D. Luis Quijada (T. 80). Carderera sah noch bei dem Grafen Oñate das Collar von Diamanten in Goldfassung, an dem Garcilaso sein Ordenskreuz bei festlichen Gelegenheiten trug[1]).

Auch die Feder der Schriftsteller und Commentatoren Garcilaso's hat sein Bild überliefert. Fernando de Herrera (1580) nennt seine Statur mehr hoch als mittel und von guten Verhältnissen. Ein anderer Scholiast, Tamayo de Vargas aus Toledo, betont in seiner wortreichen Schilderung die Verbindung von Anmut und Würde. Der Ausdruck der Züge war milde mit Ernst *(apacible con gravedad);* die Stirn breit mit Majestät; die Augen lebhaft mit Gelassenheit *(sosiego);* in der Gesammterscheinung erkannte man sogleich den vornehmen Mann. Echt männliche Schönheit. — Wirklich, in dem Kasseler Gemälde — denn in dem Familienbild ist nichts derart — scheint die Doppelnatur des Mannes angedeutet, besonders in den Augen. Ihr fester Blick ist der des Weltmannes und Soldaten, aber gewisse darüber gehauchte Nuancen dieser Augen deuten auf das feinere Empfindungsleben. Cienfuegos im Leben von Garcilaso's Jugendfreund Francisco de Borja sagt: »Er war von höfischen Sitten, mit einer gewissen Würde in der einnehmenden Bildung, die ihn bei der ersten Begrüßung zum Herrn der Herzen machte. Der Zauber seines Gespräches und Umganges vollendete die Eroberung, die der Eindruck seiner Verbindlichkeit und Liebenswürdigkeit begonnen hatte.« —

Auch die Tracht ist ähnlich. In dem Familienbild bedeckt das schwarze ärmellose Wamms eine Jacke, deren Aermel von gelber Seide in gleichen Zwischenräumen weiße geschlitzte Binden umschließen. Im Kasseler Gemälde ist das Wamms gesteppt; diese Arbeit erkennt man an den Rauten von weißen Seidenfäden, deren Durchschneidungspunkte Rosetten aus vier Perlen schmücken. Die Aermel sind auch hier von einem sehr hellgelben Stoff, der in den Falten rötlich schillert. Das flache Barett mit einer nach hinten fallenden, unscheinbaren Feder bedeckt das auf dem anderen Bilde sichtbare, kurzgeschorene schwarze Haar. Die rechte Hand, gelbe Lederhandschuhe fassend, ruht auf der roten Tischdecke. Der Daumen der linken hakt sich in den Schwertgurt ein.

[1]) Vestido, pues, el pecho, Túnica Apolo de diamante gruesa. (Gongora, Cancion fúnebre.)

Dieser Kopf war, wenn auch in getrübter Ueberlieferung, seit dem vorigen Jahrhundert durch Stiche und Titelkupfer seiner Gedichte verbreitet. Sie scheinen auf ein Original aus der Zeit Philipps II zurückzugehen. An Stelle des einfachen gefältelten Hemdkragens, mit dem des Dichters Zeit sich begnügte, tritt die spätere Halskrause *(lechuguilla)*. Der Stich von Manuel Salvador Carmona in dem Parnaso español von Sedano (T. VIII, 1774) ist der beste; er wurde copirt von Blas Ametller. Auch das der kleinen Ausgabe (bei Orea) vorgesetzte hübsche Bildchen, mit der bukolischen Scene darunter, nach der Zeichnung von Rivelles, gestochen von T. L. Enguidanos, ist nach Carmona gemacht. Am bekanntesten ist das Kniestück in dem Porträtwerk *Españoles ilustres*, wie viele Blätter dieser Sammlung nach einer freien Zeichnung in Punktirmanier übertragen von B. Vazquez. In diesem phantastischen Tableau steht er vor dem Schreibtisch und nimmt ein Buch aus der Repositur. Eine grobe Lithographie aus derselben Quelle ist dem wertvollen biographischen Artikel Navarrete's beigefügt.

Wenn die Benennung des Kasseler Bildes richtig ist, so dürfte diese Galerie eines seltenen Stückes sich rühmen. Es wäre das einzige nach dem Leben gemalte Originalporträt Garcilaso's und eines der sehr seltenen Bildnisse spanischer Dichter des XVI. und XVII. Jahrhunderts von Kunstwert. Denn was uns zugemutet wird als Ebenbilder des Cervantes, Calderon, Lope, zu verehren, sind mittelmäßige Machwerke, in denen besten Falles eine rohe äußere Aehnlichkeit zu vermuten ist. Das einzige sonst bekannte gute Dichterporträt ist das seines Zeitgenossen Diego Hurtado de Mendoza von Tizian. —

In dem bewegten Lebenslauf unseres Poeten fehlt es nicht an Zeitpunkten, in die man seine Aufnahme durch einen italienischen Maler verlegen könnte. Den Besucher der Casseler Galerie werden vielleicht Mitteilungen aus diesem kurzen Leben interessiren.

Garcilaso de la Vega war der zweite Sohn des gleichnamigen Comendadors von Leon, Herrn de los Arcos und Cuerva, Regidor der Stadt Toledo und Alcaide von Gibraltar; geboren im Jahre 1503 zu Toledo; seine Mutter Sancha, Herrin von Batres, entstammte dem alten Hause der Guzman. Der Name Lasso de la Vega gehörte einer längst erloschenen Familie, deren Stammsitz in den Bergen Asturiens lag, nahe bei Santillana. Das AVE MARIA GRACIA PLENA in ihrem Wappen hat zu einer oft erzählten romantischen Legende Anlaß gegeben. Der letzte Vega war in der Schlacht bei Naxera (1367) gefallen; seine Tochter Leonor vermählte sich in zweiter Ehe mit D. Diego Hurtado de Mendoza, Admiral von Castilien, und seitdem erscheint der Name Laso de la Vega in dem Hause Mendoza[1]). Die Tochter des Admirals hieß Elvira Laso de la Vega und

[1]) D. Alonso Nuñez de Castro, Historia ecclesiastica y seglar de Guadalaxara. Madrid 1653. pag. 135 ff.

einer seiner Enkel D. Pedro Laso de la Vega. Durch die Vermählung des Gomez Suarez de Figueroa, Herrn von Zafra in Estremadura, mit jener Elvira, kam der Name auch in dieses Haus. Dessen zweiter Sohn, D. Pedro Suarez de Figueroa, ein jüngerer Bruder des ersten Grafen von Feria, war der Vater des Comthurs Garcilaso und Gründer dieser Nebenlinie. Den ursprünglichen Familiennamen Suarez de Figueroa führte sein Bruder, jener Gesandte König Ferdinands in Venedig, Lorenzo Suarez de Figueroa.

Das Geburtshaus, der *solar* der Garcilaso, lag an einer hohen Stelle des Hügels, den das Häusermeer Toledos bedeckt, in einem alten Adelsquartier. Navagero giebt uns ein Bild dieser in einem Labyrinth enger Gassen, ohne Plätze und Gärten, zusammengedrängten, übrigens geräumigen Adelshäuser. Auf Grundmauern arabischer, westgothischer, jüdischer Gebäude erhoben sie sich, nach außen unscheinbar, großenteils von Lehm, fassadenlos, selbst ohne Balcons, oft nur einstöckig. Das Innere aber überraschte den Osteuropäer durch die Pracht farbiger maurischer Stuckwände, Artesonadodecken und Intarsiathüren *(de lazo)*. Die Zimmer lagen um den lichtspendenden Corral, bei den anspruchsvolleren mit Marmorplatten belegt. Heute ist von dem allen wenig mehr übrig; umfangreiche Klöster, Kirchen, Hospitäler haben sich mit ihren hohen, schwerfälligen, kahlen Ziegelmauern hierher gepflanzt; ungezählte Häusercomplexe sind ihnen zum Opfer gefallen.

Der Vater war wohl nur selten hier zu treffen. Er ist früh ins königliche Haus gekommen, zuerst als *maestresala,* später als Mitglied des Staatsrates. Dazwischen fiel der Krieg von Granada. Er gehörte zu der auserlesenen, in des Königs politische Künste eingeweihten Schar, die auf Anlaß von Karls VIII italienischem Feldzug an die Mächte gesandt wurde. Garcilaso war 1496 bis 1501 Orator bei Papst Alexander VI. Ein wichtiger Posten, während der Kampf um Neapel tobte; er hatte oft einen harten Stand und nahm über den alten Herrn im Vatican kein Blatt vor den Mund. Während dieser Zeit zahlte ihm Federigo von Neapel sechstausend Ducaten jährlich aus der Dogana. Später nahm ihn der katholische König mit nach Flandern (1506). Daß er zu Philipp dem Schönen in enge Beziehungen trat und bei des Königs Heimkehr zurück blieb, hat ihm dieser nie verziehen, er schloß ihn seitdem von seiner *privanza* aus. Er starb 1512, als der Sohn, unser Dichter, neun Jahre alt war.

Dieser verlebte seine erste Jugend in der Stadt, wo nach dem einmütigen Zeugnis der Spanier stets das reinste, mustergültige Castilisch gesprochen worden ist. Da mit dem siebzehnten Jahre etwa ein unstetes Leben für ihn begann, wo kaum Zeit mehr war, Latein zu lernen, so wird seine Einführung in die humanistisch-klassische Bildung an die Gestade des goldenen Tajo zu verlegen sein. Wohl in keiner Adelsfamilie war ihre Wertschätzung ächter, jedenfalls älter, als bei den Mendoza's. Der Name des Marques von Santillana stand hier als leuchtendes Vorbild:

das Andenken von dessen Sohn, D. Pedro, dem großen Cardinal von Spanien († 1495), war in Toledo noch lebendig.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Familienhauses ist ein großer Platz, neuerdings Plaza de Padilla getauft. In Garcilaso's Jugendzeit stand an seiner Stelle der weitläufige Palast des alten Hauses Padilla. Nach Niederwerfung des Aufstandes der Communen, als Juan de Padilla auf dem Schaffot geendet, wurde er dem Erdboden gleich gemacht und Salz auf die Stätte gesät. Der erstgeborene Bruder Garcilaso's, Pedro Laso, ein Edelmann von altcastilisch-starrem Rechtssinn, im Jahre 1520 von den mißvergnügten Toledanern als Vertreter ihrer Forderungen an den König gesandt, war die Seele des Widerstandes bei den Cortes von Santiago gewesen; er wurde damals Landes verwiesen.

Die Wege beider Brüder gingen weit auseinander. Der jüngere war ausersehen, den Bahnen des Vaters zu folgen. Karl nahm ihn wohl auf. Der Siebzehnjährige folgte dem Hofe von Barcelona nach Galicien. Am 26. April 1520 wird er in Coruña zum *Contino de su real casa* ernannt, ein Titel Juan II, mit 45 000 Maravedis Einkommen[1]). Um dieselbe Zeit begann, wie man glaubt, die für beide so folgenreiche Verbindung mit Juan Boscan, damals Erzieher des jungen Alba[2]). Garcilaso diente nun gegen die Comuneros, dann gegen die Franzosen bei dem Einfall Franz' I in Navarra. Bei Olias erhielt er seine erste Blessur. Der zurückgekehrte Kaiser machte ihn zum *gentilhombre en los libros de la casa de Flandes,* am 1. October 1523. Im Jahre 1526 vermählte er sich mit Elena de Zuñiga, aus einer Familie Navarras, damals Edeldame bei des Kaisers Schwester Eleonore, Wittwe Emanuels von Portugal, später Königin von Frankreich. Im selben Jahre, zu Toledo, war es, wo Boscan den Andrea Navagero kennen lernte. Während des langen Weilens des Hofes in Granada überredete ihn der Veneziáner, die exotischen Formen und Motive italienischer Lyrik nach Spanien zu verpflanzen. Boscan, dem als Catalonier das toscanische Idiom wohl kaum fremder war als das castilische, ist der Erste gewesen, der die alte volkstümliche Metrik aufgab. In demselben Jahre war Baldassare Castiglione als Nuntius in Granada; Boscan übersetzte in der Folge auf Garcilaso's Drängen seinen Cortigiano.

Mit der Einführung am kaiserlichen Hofe war nun Garcilaso's Zukunft unwiderruflich orientirt. Wie fortgerissen von einem mächtigen Strom, sehen wir ihn fortan in den sich aneinanderkettenden Unternehmungen Karls V auftauchen. Ein solches wechselvolles Leben entsprach seinem Drange nach Thaten und Abenteuern, dieser Mitgift von Geburt und Stand, dem Wunsche nach Kenntnis fremder Länder und Völker, vorzüglich Italiens. Aber es gab auch Augenblicke, wo das Gefühl der Abhängigkeit

[1]) Vida de Garcilaso, in der Coleccion de documentos inéditos XVI. 1850, von EUSTAQUIO FERNANDEZ DE NAVARRETE, nach den von D. MARTIN FERNANDEZ DE NAVARRETE gesammelten Urkunden.

[2]) Las obras de JUAN BOSCAN. William I. Knapp, Madrid 1875, p. XI ff.

und Leere über ihn kam; wenn er an sein Haus und an Doña Elena dachte. Davon erzählen manche in seine petrarchischen Versspiele einschleichende Worte hoffnungsloser Schwermut und Lebensmüde. Wenn er »zwischen den Waffen des blutigen Mars der Zeit eine kurze Summe abstiehlt, wechselnd Degen und Feder ergreifend[1])«.

»Wie ein gemieteter Söldling gehe ich wohin mich Fortuna, wider meinen Willen, schickt, — es sei denn zum Sterben, denn da ginge ich als Freiwilliger«:

Yo, como conducido mercenario,
Voy do fortuna á mi pesar me envia,
Si no á morir; que aquesto es voluntario.

Er folgt Karl wieder, als dieser von Barcelona, am 28. Juli 1529, über Genua zur Krönung in Bologna fährt. Er ist mit bei der Belagerung von Florenz (1530)[2]). Im August sendet ihn die Kaiserin an den französischen Hof mit Briefen für ihre Schwägerin Eleonore, — eine geheime Weisung trug ihm Beobachtung der Grenzverhältnisse auf. Im folgenden Jahre, nachdem er sich in einer Anwandlung von Heimweh vergebens um einen Posten als Regidor von Toledo beworben, trat er in Beziehungen zu dem fünfundzwanzigjährigen Ferdinand Alvarez von Toledo, der ihn lieb gewann und als Begleiter nach Deutschland wünschte. Es galt die Verteidigung Wiens gegen Soliman. Sehr zur Unzeit kam ein Zwischenfall. Ein vornehmes Fräulein, Isabel de la Cueva, Nichte des Herzogs von Alburquerque, hatte sich gegen den Willen ihrer Verwandten und des Kaisers mit einem Neffen Garcilaso's trauen lassen; er selbst war einer der Mitwisser. Verhaftung und Verbannung auf die Insel Schütt war die Strafe. Er nahm den Denkzettel tragischer als nötig. Er sieht sich »in Gewalt und Händen eines Mannes, der nach seinen Gelüsten machen kann, was er will«. »In einer Stunde ist alles vernichtet, wofür mein ganzes Leben sich verzehrt hat.« Das schrieb er beim Rauschen der Donau, *rio divino*, umgeben von einer Stätte ewigen Frühlings und Nachtigallenschlag, in der dritten Canzone.

Die Bitten Don Fernandos erreichten, daß er sich ihm und seinem Oheim[3]) D. Pedro de Toledo, Marques von Villafranca, auf der Reise nach Neapel anschließen durfte. Die zweite Ecloge ist im letzten Teil dem Preise Alba's gewidmet. Er schildert dessen Schloß Alba de Tormes, und wie bei seiner Geburt die drei Grazien, in feine Schleier gehüllt, zugegen waren. Der junge Alba machte ihm den Eindruck einer außer-

[1]) Entre las armas del sangriento Marte
Hurté del tiempo aquesta breve suma,
Tomando ahora la espada, ahora la pluma.

[2]) Damals erhielt er 80000 Maravedis auf Lebenszeit, alle drei Jahre zahlbar, ohne Verpflichtung am Hofe zu leben oder zu dienen. Docum. inéd. XVI.

[3]) Nicht Vater des Herzogs Ferdinand von Alba, wie TICKNOR angiebt (History of spanish literature I, 491), sondern der jüngere Bruder von dessen Vater D. Garcia.

gewöhnlichen Natur. Er wendet auf ihn ein Wort des Ariost an, Orlando X, 84:

Natura il fece, e poi ruppe la stampa[1]).

Die Reise ging über Rom. Am 4. September 1532 zog der neue Vicekönig, in seinem Gefolge Garcilaso, in Neapel ein. Hier nun, in Gesellschaft des gleichaltrigen und gleichgesinnten Alonso de Avalos, Marques del Vasto, verbrachte er die glücklichsten, reichsten Jahre seines Lebens, — »am Gestade der Sirene«.

Noch war alles voll von der Erinnerung an den kürzlich in hohen Jahren verstorbenen Sannazar, dessen Dichtungen Garcilaso nun eifrig las. Der Vicekönig suchte ihn in die diplomatische Laufbahn zu bringen, er verwandte ihn für seine geheime Correspondenz mit dem Kaiser, und gern hätte er ihn als Castellan des Schlosses Rijoles an das Reich gefesselt. Der Feldzug von Tunis (1534) warf ihn nach Afrika. Hier begegnet sein Name unter den Zwölfen, die vor den Mauern der Stadt den tollkühnen Angriff auf achtzig numidische Reiter wagten. Er erhält zwei Lanzenstiche, einen durch den Mund, den anderen durch die rechte Hand. Ferdinand Carafa und der Kaiser mit seinen *hombres de armas* eilten den Bedrohten zu Hilfe, Karl zog selbst den Andrés Ponce unter dem Pferd hervor. Ueber Sicilien kehrte er zurück, voll stolzer Träume. In Goleta dichtet er ein Sonett an Boscan (33). Er sieht das Römerreich in Afrika wiederhergestellt und erinnert sich an Petrarca's Wort in der XVI. Canzone vom noch nicht erloschenen *antiguo valor italiano*. Dazwischen drängen sich seinem tiefersehenden Verstand auch schwere Zweifel auf. Er fragt sich, was sein Vaterland von dem allen haben werde? »Ein wenig Ruhm? Einige Gewinnste? Oder Haß? — das wird Der wissen, der einst unsere Geschichte liest. Da wird man sehen: wie Rauch vor dem Wind sollte unsere Arbeit zerstieben.« — Das schrieb ein dreißigjähriger Offizier, ein Spanier, lorbeerbekrönt, auf der Rückkehr von einem kühnen, siegreichen Feldzuge; das hatte er die Klarheit und Kraft des Geistes, zu denken und zu schreiben:

Qué se saca de aquesto? Alguna gloria?
algunos premios? ó aborrecimiento?
Sabrálo quien leyere nuestra historia;
veráse allí que como el humo al viento
así se deshará nuestra fatiga.

Immerhin waren es schöne Tage, als er mit dem siegreichen Heere wieder in Neapel erschien. Seine große Narbe auf der Wange und die stotternde Sprache machten ihn den Schönen noch anziehender. —

---

[1]) Seine Umschreibung fällt gegen den concisen Ausdruck ARIOSTO's ab:

Una obra sola quiso la natura
hacer con este, y rompió luego apriesa
la estampa do fué hecho tal figura.

In diesen dreißiger Jahren mag unser Bildnis entstanden sein, in Florenz oder Neapel. Besäße man ein Document über die Verleihung des Alcantara-Ordens, so würde sich die Zeit nach der einen Richtung hin präcisiren lassen. Garcilaso war den Italienern ebenso sympathisch wie den spanischen Cavalieren des Hofes. Seine Liebenswürdigkeit, Lauterkeit, sein feines Benehmen hatten ihm die Herzen erobert. Er war auch musikalisch, spielte Guitarre und Harfe. Bembo hörte, in der damaligen Ueberflutung Italiens durch die Spanier sei keiner nach Neapel gekommen, der so allgemein geliebt und verehrt wurde[1]). Sein Freund Alonso Davalos hat manche italienische Maler beschäftigt, außer Tizian z. B. Luca Penni und dessen Schüler Lionardo genannt Il Pistoja. Daß Bildnisse von ihm in Neapel zurückgeblieben sind, ist wahrscheinlich. Der Dichter Marini besaß im Anfange des XVII. Jahrhunderts eines in seiner ansehnlichen Bildnisgalerie, zu der er selbst einen poetischen Commentar herausgegeben hat[2]).

Der unglückliche Einfall des Kaisers in die Provence (1536) ist auch Garcilaso verhängnisvoll gewesen. Auf dem Wege nach dem Norden, in Rom, hatte Karl V beschlossen, den Krieg in Feindes Land zu werfen, und dies förmlich verkündigt. Auf der Strecke von Rom bis Siena und Florenz war der Dichter in seinem Gefolge. Am 4. Mai erhielt er den Befehl, Instructionen für Doria und Leiva nach Genua und Mailand zu überbringen. Er selbst bekam den Posten eines Maestre de Campo. Obwohl es nicht an Warnungen und schlimmen Ahnungen fehlte, wurde der Zug mit hochgespannten Erwartungen begonnen. Tizian kam Ende Mai in das kaiserliche Hauptquartier zu Asti. Er findet seinen Gönner so umdrängt, daß er mit Mühe eine Audienz erlangt. »Alles macht sich bereit zum Aufbruch in der Richtung nach Frankreich, voll Thatenlust; man hört nichts als Trommelschlag.« Die Siegesgewißheit gründete sich darauf, daß man dem Könige und seinem Heer alsbald zu begegnen hoffte. Aber auf den Rat des Connetable von Montmorency war strenge Defensive beschlossen worden; nach unsäglichen Mühsalen in dem verwüsteten Lande mußte sich der Kaiser zum Rückzug entschließen. Dabei kam er, vier Meilen von Fréjus, an einem Thurm de Muey vorbei, der von streitbaren Bauern besetzt war. Der Thurm sollte genommen werden, Garcilaso war unter den Ersten, die die Sturmleiter erklommen, er hatte nicht Zeit gehabt sich zu wappnen[3]). Ein Stein traf ihn schwer am Kopf. Der

[1]) Omnium Neapolitanorum qui te novissent, sermonibus attestationibusque confirmari, his temporibus, quibus maxime Italiam vestrae nationis referserunt, quem omnes plane homines te uno ardentius amaverint, cuique plus tribuerint illam ad Urbem ex Hispania venisse porro nullum. Bembo an Garcilaso VII. Kal. Sept. 1535.

[2]) La Galeria del cavaliere Marino distinta in pitture e sculture. Napoli 1620, p. 210:

Del poetico giorno
Aperse al clima ispano i primi albori
Il raggio matutin de' miei spendori etc.

[3]) Das Genauere über den sehr verschieden erzählten Vorfall im Tratado de

Kaiser, der ihm gelegentlich ein strenger Gebieter gewesen war, verriet da, wie sehr er ihn ins Herz geschlossen hatte. Außer sich vor Schmerz und Zorn, befahl er — ein achilleisches Totenopfer — die feindliche Besatzung an den Zinnen aufzuknüpfen. Garcilaso wurde nach Nizza gebracht; er starb nach wenigen Tagen. Bei seinem Tode war auch der Marques von Lombay, Francisco de Borja, zugegen; dieser Eindruck soll ihn auf den Gedanken der Weltentsagung gebracht haben, den er zwei Jahre später, erschüttert durch den Anblick der Leiche der Kaiserin Isabel von Portugal, die er nach Granada überführen sollte, wirklich ausführte: er ist der dritte General des Jesuitenordens. Die Leiche Garcilaso's wurde in S. Domenico zu Nizza beigesetzt, und dann nach Toledo übergeführt. Er hinterließ einen gleichnamigen Sohn, der zwanzig Jahre später bei der blutigen Erstürmung von Vulpiano durch Brissac fiel. Ein zweiter Sohn trat in den Predigerorden, Fray Domingo de Guzman; die Tochter Sancha vermählte sich mit einem Puertocarrero.

So war hier eine Zukunft vernichtet worden, von der es Garcilaso nur vergönnt gewesen war, Verheißungen zu geben. Von dem so früh ihm eröffneten Pfad zu den hohen Zielen des Ehrgeizes war er plötzlich in die hohle Tiefe des Grabes geglitten, fern vom Vaterlande und den Seinen. Auch die peinlichen Nebenumstände dieses Todes ließen ihn den Zeugen wie einen grausig sinnlosen Zufall erscheinen. Obwohl der junge Mann mitten im Sonnenschein der Jugend und des Glückes den vorausgeworfenen kalten Schatten wohl gefühlt hat. Er und seine jugendlichen Thaten wären längst vergessen ohne das Heftchen Verse, die sich im Nachlasse seines Freundes Boscan fanden und von dessen Wittwe als viertes Buch der Dichtungen ihres Mannes im Jahre 1543 zu Barcelona herausgegeben wurden. Sein Ruhmestitel ist, daß er den petrarchischen Formen, oder, wie die Spanier sagen, dem *verso largo* in der castilischen Sprache mit einer alle Zeitgenossen verdunkelnden Eleganz Bürgerrecht verschafft hat. Vielen mag es wunderlich erscheinen, daß der Name des kühnen Ritters, vollendeten Hofcavaliers und angehenden Diplomaten nur als Verfasser von nachgeahmten Schäfergedichten und Liebesklagen unsterblich geworden ist. Aber diese Contrasterscheinung ist nichts Ungewöhnliches; sie kommt im Leben großer Kriegsmänner vor. Wir haben uns seit Goethe gewöhnt, die Dichtung als Ausdruck des Menschen und seiner Erlebnisse zu begreifen; aber zuweilen war sie ein Asyl zur Rettung aus dem, was die Geschichte als ihren Lebensinhalt erzählt. Das Auge, das auf dem Blute der Schlachtfelder verweilt hat, war durstig nach der grünen Complementärfarbe arkadischer Haine.

Niemand wird heute Garcilaso's Urteil beistimmen, daß »bis dahin nichts in spanischer Sprache geschrieben sei, was nicht recht wohl zu ver-

---

las Campañas de Carlo V, por MARTIN GARCIA CEREZEDA, in den Bibliófilos españoles. Madrid 1874, II, 196. W. I. KNAPP in der Vorrede zu seinem Boscan, XXII.

missen wäre«. Manche werden auf seines Gegners Castillejo Seite treten, wenn er den in Castilien eingeführten Petrarchismus als einen Verrat am Volksgeist, wie eine anabaptistische Ketzerei brandmarkt. Seine Zeit nannte ihn *el principe de la poesia española;* aber schon Lope de Vega wollte dies von seinem Commentator Herrera verkündigte Principat des »mit tausend Lorbeern bekrönten« Mannes auf seine — längst vergangene — Zeit einschränken. »Die Jahrhunderte vergehen«, sagt er, »und die Quelle, die im Winter temperirt scheint, dünkt uns im Sommer eisiger als Schnee[1]). Phönix und Adler erneuern sich.« Und Calderon spricht von den »längst entschlummerten Erinnerungen« Boscans und Garcilaso's.

Man müßte eine der schönsten Sprachen der Welt seine eigne nennen oder in jenem Jahrhundert gelebt haben, um den Eindruck zu verstehen, den eine den Eclogen Virgils nachempfundene Reinheit der Sprache und sanft elegische Stimmung in dem noch so rauh klingenden castilischen Vers damals ausübte — sein portugiesischer Zeitgenosse Camoens nennt ihn *o brando e doce Lasso Castelhano,* Octave I, 215 f., »den weichen und süßen Lasso« — um diese crystallklare Durchsichtigkeit, diesen Wohllaut der Wortfolge, diesen ebenmäßigen Rythmus der Versführung zu genießen. Man hat bemerkt, daß nicht ein Wort, nicht eine Phrase bei ihm vorkommt, die heute aufgehört hätte, rein castilisch zu sein; — dessen könne sich kein so früher Schriftsteller rühmen[2]). Darum werden seine Verse dauern, so lange diese Sprache gesprochen wird, wenigstens so lange noch ein spanisches Ohr die Unbefangenheit hat, Formvollendung des Sprachinstruments zu empfinden.

Jenes unstete Wanderleben in der Fremde hat ihm außer Wunden und Liebesabenteuern auch Inspirationen gebracht. Der Genius unter der Maske des Zufalls führt ihn an die Orte, wo die Schatten der Vergangenheit seinem Ohr vernehmbar werden. Er verrichtet seine Andacht in Vaucluse:

— do nació el claro fuego del Petrarca —

Am Fuße des Aetna hat der Erwecker sicilischer Musen an seinen Freund in Barcelona die zweite Elegie geschrieben. Am Grabe Virgils und Sannazaro's fällt der Schulstaub ab von seinen Blättern. Die Entlehnungen, die man so oft bei seinen schönsten Stellen wahrnimmt und die von Commentatoren gewissenhaft verzeichnet worden sind, erscheinen da in anderem Lichte, — wie eine Seelenwanderung. Das geistige Leben der Menschheit bewegt sich selten in gerader Linie, oftmals aber in großen Zirkeln. Es giebt nichts Wertvolles, das der ruhelose Strom des Werdens (der ja nicht schafft, sondern nur zu Tage bringt) für immer verschlänge:

---

1) Im Laurel de Apolo. Silva I und IV. Obras sueltas I, 14, 80.

2) TICKNOR, a. a. O. I, 495.

Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen.

Garcilaso's Reste wurden zu Toledo im Familienbegräbnis von S. Pedro Martir, der Kirche der Dominicaner, beigesetzt. Ein Denkmal erhob sich über der Stätte, errichtet wohl von der Wittwe. Die Kirche war im Anfang des XV. Jahrhunderts (1407) in gotischem Stil erbaut worden, damals als die Dominikaner ihren Convent von der alten Kirche S. Pablo unten vor der Puerta nueva in die hochgelegene Mitte der Stadt verlegten. Im Jahre 1589 ist sie durch einen weiträumigen Neubau ersetzt worden. Die Ueberlieferung bezeichnet eine Capelle der neuen Kirche, zur Rechten des Altarhauses, U. L. F. vom Rosenkranz geweiht, als den Ort des Erbbegräbnisses der erloschenen Familie. Die Beschreibungen von Toledo erklären sogar die beiden Marmorfiguren knieender gepanzerter Ritter, in einer rohen Nische der Wand rechts vom Altar, für die Statuen Garcilaso's und seines Vaters, des Comthurs von Leon[1]. Nach anderen Angaben wäre der im Jahre 1555 gefallene Sohn des Dichters unter einer Platte *(losa)* an der Seite des Vaters beigesetzt worden. Aber diese Statuen machen einen apokryphen Eindruck. Die beiden einander auffallend ähnlichen, derben, viereckigen Breitköpfe haben einen von den Gemälden abweichenden Typus; es sind Fabrikarbeiten aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts. Die Fabrik ist dieselbe, aus der die, freilich besseren großen Bildsäulen des Grafen von Fuensalida und seiner Gemahlin, nebst Ahnen, an den Stirnwänden des Querschiffes hervorgegangen sind. Aber dieser Graf, D. Pedro Lopez de Ayala, starb erst 1599. Garcilaso's Gruft vereinigte seine Reste mit denen der Gattin. Dies geht hervor aus einem Gedicht des Luis de Gongora[2].

Gongora hat in dieser *Cancion fúnebre* das Denkmal des ihm selbst so unähnlichen Dichters, im Stil fast seines Antipoden, in vier Strophen von einer fast qualvoll gedrängten Bilderfülle gefeiert. »Liebe und Heroencultus haben hier, in eines Bildners Meißel verwandelt, in beseeltem Marmor zwei edle Gestalten wieder zum Leben erweckt. Den strahlenden Genius, zu einem Häufchen Asche geworden, birgt dies stumme Ehebett, dies hochtönende Steinmal. Zu bescheiden dünkt es uns, obwohl gleißend von

[1] R. PARRO, Toledo en la mano II, 62.

[2] Das Gedicht führt die Ueberschrift: Al sepulcro de Garcilaso de la Vega, excelente poeta Toledano, que está enterrado en Toledo con su mager. Die ersten Strophen lauten:

Piadoso hoy celo culto,
Cincel hecho de artífice elegante,
De marmol espirante
Un generoso anima y otro bulto
Aquí, donde entre jaspes y entre oro
Tálamo es mudo, túmolo canoro.

Aquí, donde coloca
Justo afecto en aguja no eminente,
Si no en urna decente,
Esplendor mucho, si ceniza poca,
Bien que, milagros despreciando egipcios,
Pira es suya este monte de edificios.

Gold und Jaspis; aber im Geist des Dichters ist es das Kronjuwel der Stadt: seine wahre Pyra, gewaltiger als ägyptische Obelisken, ist dieser Häuserberg von Toledo.« —

Etwas mehr Glück hatte der Verfasser auf seinem Entdeckungsgang zum Geburtshause des Dichters. Von den Nachbarn wäre es freilich kaum zu erfragen gewesen, ohne die topographische Notiz in Ramon Parro's Buch[1]).

Vom Platze Padilla schreitet man die Stiege *(cuesta)* von S° Domingo hinunter und biegt ein in die erste Seitengasse rechts, die Galerie *(cobertizo)* von S° Domingo. Diese führt nach dem Platze vor der Bernhardinerinnenkirche S° Domingo de Silos, einem Bau der portugiesischen Maria de Silva, merkwürdig durch den Retablo mayor, ein Werk des Domenico Theotocopuli (1580). An jener Stelle, zwischen Padillaplatz, Galerie und Stiege von S° Domingo liegt eine ummauerte Ruinenstätte nebst einem kleinen alten Wohnhaus: das ist, was einst *Solar de los Garcilasos* hieß. Der Bauplatz war steil abfallend, der Hof *(corral)*, oben an den Padillaplatz stoßend, schließt sich terrassenartig dem Palast an. In diesem Corral fanden sich noch Reste feinen Ziegelbelags und zwei wohlerhaltene Brunnenbrüstungen *(bocales)*. Duftige Blumenbeete pflegte der Bewohner des kleinen Hauses, ein bescheidener Bürger, der jüngst Haus und Stätte angekauft hatte, »wegen Garcilaso's«, wie er sagte. Vor fünfzig Jahren stand das Gebäude noch aufrecht, von vielen armen Familien bewohnt; im Befreiungskampfe von 1808 versammelte sich hier die Freiwilligenschar der Studenten *(batallon del sagrario)*.

In der Mauer aus Bruchsteinen mit Ziegelschichten wechselnd, die an jenen *cobertizo* stößt, erzählen breite hohle Fenstergerüste noch von dem großen Saal des Hauses. Hier hatte im Jahre 1498 der Comendador von Leon König Emanuel von Portugal beherbergt, als dieser zu seiner Vermählung mit der spanischen Prinzessin Isabella, nach dem Tode des Prinzen Juan Erbin des spanischen Thrones, in Toledo eingetroffen war. Das katholische Königspaar und die Braut bewohnten damals den Palast Padilla.

Der nächste, der dort nach Garcilaso fragt, wird wohl auch diese Ruinenstätte nicht mehr finden.

Am Gestade des Posilipp hat er ein Sonett geschrieben, das aus zwei Hälften von sehr ungleichem Ton besteht. Es beginnt: »Das Meer ließ ich und die Länder zwischen mir und allem Köstlichen, das ich Aermster mein nannte, und Tag für Tag ferner wandernd habe ich Völker, Sitten, Sprachen durchzogen. Schon habe ich den Glauben an die Heimkehr verloren; in meinen Einbildungen suche ich Arznei, meine gewisseste Hoffnung aber bleibt jener Tag, der beides, Leben und Sorge enden wird«[2]).

---

[1]) A. a. O. II, 625.

[2]) La mar enmedio y tierras he dejado
De quanto bien, cuitado, yo tenia,
Y yéndome alejando cada dia,
Gentes, costumbres, lenguas he pasado.

Ya de volver estoy desconfiado:
Pienso remedios en mi fantasia:
Y el que mas cierto espero, es aquel dia
Que acabará la vida y el cuidado.
GARCILASO, Soneto III.

Der Rest des Sonetts ist frostiges Gedankenspiel an die Adresse einer spröden Schönen.

Garcilaso's Verse sind eine Variation auf die Stelle in der vierten Canzone des Petrarca[1]), vermittelt durch Sannazar[2]); aber diesmal dürfte die Nachahmung vor dem Original Echtheit der Empfindung voraus haben. —

Dieser Worte gedachte ich, als ich an einem klaren, eisigen Novembermorgen des Jahres 1892 an der Stelle stand, die dem Dichter vor Jahrhunderten bei jenem Sonett vorgeschwebt hatte. Lebensmüde kleidet sich in Heimweh nach den Orten der Jugendzeit. Am »Gestade der Sirene«,

de ocio y de amor antiguamente llena (Elegia II)

zog es ihn nach der harten Klippe der alten Gotenstadt, nach diesen jetzt zerbröckelnden Mauern des Vaterhauses. Das Marmorgrab, das ihm Liebe und Schmerz der Seinigen gebaut, ist nicht mehr zu finden; aber wozu auf diesem Scherbenberg Toledo, diesem großen Grab, nach einer einzelnen Urne suchen? Gongora, der noch in dem Rauschen des Schilfs des Tajo die melodischen Klagen seiner Hirten zu hören glaubte, meinte ja:

pira suya es este monte de edificios.

---

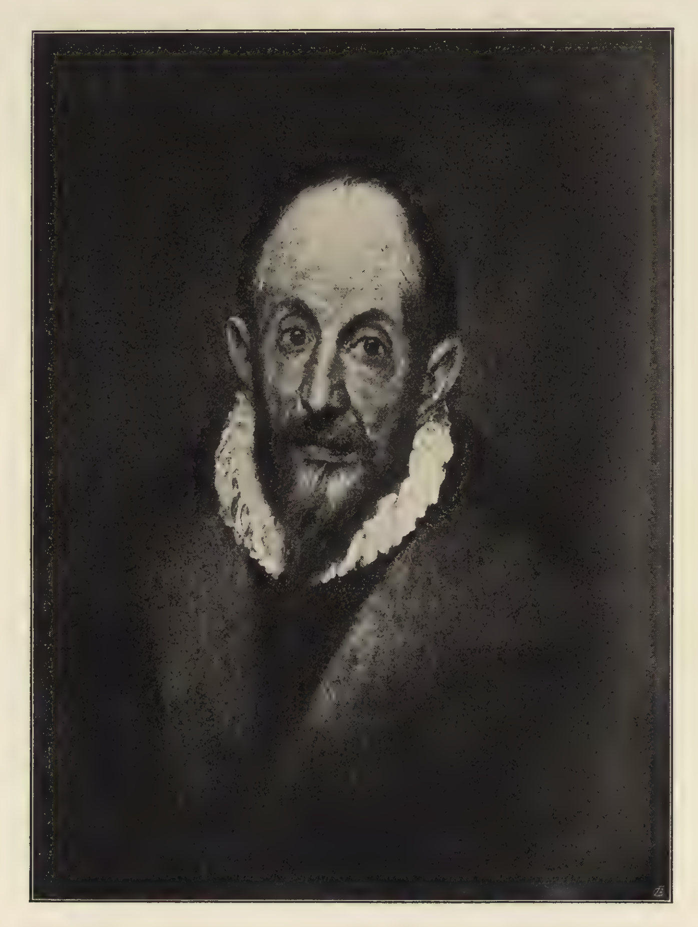
[1]) PETRARCA in der IV. Canzone:
Quante montagne ed acque,
Quanto mar, quanti fiumi
M'ascondon que' due lumi
Che quasi un bel sereno a mezzo l' dia
Fer le tenebre mie etc.

[2]) SANNAZARO, L'Arcadia VII (Prosa): Ed io per tanto spazio di cielo, per tanta longinquità di terre, per tanti seni di mare, dal mio desio dilungato, in continuo dolore e lagrime mi consumo.

XX

DIE ANFAENGE DES GRECO

(Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. 1897)



Greco: Selbstbildnis. Im Besitz des Don A. de Beruete

In einer Collection von Curiositäten spanischer Kunst *(Cosas de España)* dürfte der Greco nicht fehlen, er sollte da obenan stehen. Von den Fremden, die den Spaniern vorübergehend oder dauernd ihr Talent in Dienst gestellt haben, hat er sie bezaubert wie kaum einer sonst, und nicht nur in bedenklichem Sinn.

Eine sehr internationale Figur! Daß dieser Prophet moderner Abenteuerlichkeiten ein echter Grieche war, ist von den Humoren seiner Erscheinung nicht der schlechteste. Creter von Geburt, wandelt er sich in Italien zum Venezianer, man schreibt seine Sachen den Paolo und Bassano zu; um sich dann in Toledo zu hispanisiren. Aber am Ende ist er doch nur sich ähnlich: »Ich bin ich selbst allein!« Er ist der nächste Vetter des Cervantes-Helden, ein sublimer Narr, ein heroisches Ideal mit unerschütterlichem Glauben und unzulänglichen Mitteln verfolgend. Die Beharrlichkeit, mit der er sich der Welt aufdrängt, macht ihn zum Schrecken spanischer Kirchen, er verfolgt den Reisenden, wie Sophokles' erzfüßige

Jungfrau den Sohn der Klytämnestra. Es ist der Schrecken des Gespenstischen: alles ist in seinen Bildern gespenstisch: die monströse Länge seiner Gestalten, die Leichenfarbe der Gesichter, die Melancholie des Blicks, die undulirenden Umrisse der knochenlosen Leiber, die Ignorirung der Verhältnisse des Raums; gespenstisch vor allem ist die bis dahin unerhörte, oft empörende Skizzenhaftigkeit, mit der er die ihn heimsuchenden Visionen auf die Leinwand schleudert. Wie denn auch jenes Gemälde in Toledo, das dort für sein Meisterwerk galt, ihn wenigstens zuerst populär machte, eine Geistererscheinung war. Es ist das Begräbnis des Grafen Orgaz, wo vor einem hochansehnlichen Leichengefolge treffend porträtirter Hidalgos, die Seelen der Heiligen Augustin und Stephanus erscheinen und den stahlgepanzerten Ritter in die Gruft versenken!

Und woher ist dieser Geisterseher gekommen? Aus dem christlichen Mittelalter, aus Byzanz, aus der Kunst sprichwörtlicher Erstarrung und willenlosen Gehorsams der Ueberlieferung. Er verfaßt seine Signaturen in griechischer Sprache und Schrift, Hieroglyphen für seine Spanier, darin nennt er sich stolz Creter, den Fremdenhaß verlachend. Griechische Kirchen haben ihm seine ersten Eindrücke gegeben, vielleicht die erste Schulung. So kam er nach Venedig, nur hier konnte er sich heimisch fühlen, im Schatten von San Marco, dem größten Denkmal seiner heimatlichen Malerei im Abendland. Und Erinnerungen an Byzanz blieben in seinen Gemälden unverkennbar, wenn auch gleichfalls in einem spukhaften Nachleben: in der Symmetrie der Composition, der Frontansicht der Figuren, dem düstern Ton. Nur von der feierlichen Ruhe, der weltentrückten Majestät ihrer Mosaiken hat er nichts mitgenommen. Seine Engelchöre scheinen von einem bacchischen Taumel ergriffen, wie durch eine Explosion auseinandergeworfen.

Der junge Grieche kam also in das Venedig des Cinquecento, und die Macht der Gegenwart, noch mehr sein angeborenes Malergenie lehrte ihn, daß hier die allein wahre Malerei gefunden sei. Der Geist seiner Kunst ging ihm auf vor den Farbenpoesien des alternden Tizian, und er wurde ihr gläubiger Bekenner. Aus dem Kyriakos wird ein Domenico, mit dem Losungswort Goethes:

Im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil.

Aber auch der Venezianismus war nicht sein letztes Wort. Originalitätsucht ließ ihm keine Ruhe. In einer neuen Metamorphose stößt er das italienische Colorit ab, um in einem raffinirt ausgesonnenen System wunderlicher Kakophonien der Farbe, den Triumph der Kunst und die letzte Selbstbejahung seines Genius zu offenbaren.

Das Entsetzen vor jener versteinerten Kunst des Orients hatte ihn zum Impressionisten gemacht; nun wird der künstlerische Anarchismus sein Trumpf, die Emancipation nicht blos von kirchlicher Tradition und

Conventionalismus, auch von der Naturwahrheit, den Gesetzen der Schwere und selbst des Anstands. In ihm hatte das Nervensystem ein unheimliches Uebergewicht, gegen Geschmack, Verstand und Methode. Die Conception sucht ihn heim mit der Unwiderstehlichkeit der Hallucination, ungeduldig sie vor sich zu sehen, verachtet er die Ordnung successiver Proceduren, und mit einem Hochmut, der außerhalb Bedlam damals noch nicht vorkam, berauscht er sich in dem Glück, den Philistern Aergernis zu geben.

Man führt oft den Ausspruch eines Spaniers an, keiner habe es besser gemacht, wenn er es gut machte, und keiner schlimmer in seinen bösen Stunden; aber Gutes und Schlimmes sind auch in denselben Werken oft seltsam gemischt.

Denn daß in seinen Eingebungen bedeutende Motive, geniale Blitze vorkommen, geschöpft aus dem Geist des Gegenstands und Eindrücken der griechisch-venezianischen Jugend, ist unverkennbar. So schien ein sensitives Organ für das Individuelle in Zügen, Ausdruck und Gebahren ihn zum Porträtisten zu bestimmen, einem Vorläufer des Velazquez; aber die in die Länge gezerrten Köpfe und die Farbe von »Cholerakranken« geben seinen Conterfeis fast das Aussehen von Spottbildnissen, von Sprößlingen einer decadenten erlöschenden Rasse.

Von Haus aus ein pathologisches Problem, durch Schicksale in immer wildere Wege getrieben, steht er in der Geschichte da als monumentaler Fall der Künstlerentartung, ein Fall wohl ohne Parallele in seiner und in der Kunst überhaupt. Daher die wunderliche Verehrung, ja Verherrlichung, so er in unsern Tagen gefunden hat.

* * *

Meine Beschäftigung mit diesem Maler datirt von einem Aufenthalt in Venedig im Augustmond 1874, wo ich in der Galerie Manfrin unter dem Namen Barocci jene Tafel fand, die eine Replik, wo nicht die erste ausgeführte Skizze des berühmten Espolio schien, der mir aus Toledo erinnerlich war. Dort war mir dies Werk als das geistreichste Gemälde erschienen, aus der Zeit vor Velazquez. Wie war er so hoch gestiegen und so tief gefallen? Von seiner italienischen Vorgeschichte wußte man damals nichts[1]). Seine Schätzung stand unter dem Eindruck der Massen seiner Werke, auf niedrigstem Niveau. Als ich im Jahre 1881 die Galerie des Prado an der Seite des vortrefflichen Malers und Directors D. Federigo de Madrazo durchwandelte, sprach dieser vor den dort in einem Nebenraum befindlichen Greco's sein Bedauern aus, so sinnlose Caricaturen nicht aus der Galerie entfernen zu können. Und Sir Charles Robinson, der selbst ein Exemplar der Tempelreinigung (S. 217) besaß, meinte, jeder für einen Greco gezahlte Preis sei immer zu hoch. Und als ich

[1]) Tout, d'ailleurs, est demeuré énigmatique de ce qui touche à l'existence de cet artiste. P. Lefort, Peinture espagnole. Paris 1893, p. 114.

meinen aus der Galerie Manfrin erworbenen Schatz, den ich unbeanstandet und ohne List über die italienische Grenze bringen konnte, verschiedenen Galeriedirectoren zeigte, konnte ich wohl bemerken, daß sie mir merkwürdige Seitenblicke zuwarfen. Die Zeitschrift »Graphische Künste«, der ich diesen Artikel anbot, lehnte ab.

Aber Maler, die nie etwas von ihm gesehen, erkannten in jener Tafel einen Coloristen ersten Ranges und den großen Venezianern beinahe ebenbürtig. Nicht geringer erschien die Kraft der Charakteristik, des Ausdrucks und der Stimmung. Ich ging nun seinen bisher kaum bemerkten Bildern in italienischen Galerien nach und überzeugte mich, daß dies seine beste Zeit gewesen war. Wie war daraus der Maler der grausamen Sudeleien (*crueles borrones*, PACHECO) geworden, vor denen der Küster spanischer Kirchen zu sagen pflegt: *ya era loco?* »Da war er schon übergeschnappt!«

In Venedig

Seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts war die griechische Colonie Venedigs durch wachsenden Zuzug aus dem zu Ende gehenden Ostreich fortwährend an Bedeutung gestiegen. Im Jahre 1498 erfolgte die Gründung ihrer Scuola zu Cultus- und Wohlthätigkeitszwecken; ihr fiel das Patronat der Kirche zu, deren Bau Leo X (1514) gestattet hatte. Schon 1539 wurde der Grundstein zum Neubau von S. Giorgio de' Greci gelegt, nach den Plänen Sante Lombardi's. Neuer Zufluß kam im XVI. Jahrhundert, seit dem Niedergang der venezianischen Herrschaft im Peloponnes und dem Verlust von Cypern; die Zahl der dortigen Griechen stieg auf viertausend.

Die griechischen Druckereien, deren es schon im Quattrocento drei gab, waren in lebhafter Thätigkeit; von dieser Colonie ist »der belebende Same neugriechischer Bildung ausgegangen, sie hat dem geistigen Wiederaufleben Griechenlands die Wege gebahnt«.

An der malerischen Ausstattung der Nationalkirche waren auch Griechen und Candioten beteiligt, die mehr oder weniger an ihrer byzantinischen Tradition festhielten. Wir hören zwar, daß Tintoretto 1589 bei der Mosaicirung der Kuppel zur Beratung und Verbesserung der Entwürfe herangezogen wurde. Aber im folgenden Jahrzehnt war eine Skizze des Salvator von der Hand des jüngeren Palma verworfen worden, und die des Griechen Tomio Bathà gewählt. Nur die begabtesten haben sich ganz venezianisirt; wie jener Antonio Vassillacchi (*Βασιλάκης*), der Sohn des Fischers Stephanos von Milo (geb. 1556), der 1571 nach Venedig kam und auch Tizian nahegetreten ist. Er malte einige morgenländische Begebenheiten des großen Ratsaals, die Krönung Balduins, die Belagerung von Tyrus in der Sala di Scrutinio, und erfüllte die Kirche S. Pietro de' Casinesi in Perugia mit seinem paolesken Pomp.

Auch unter den jungen Talenten, die der greise Tizian an sich zog und beschäftigte, werden zwei von griechischer Herkunft genannt, sie führen

denselben, freilich nicht griechischen Zunamen Domenico. Begreiflich ist, daß solche *forestieri* vergessen wurden; ihr Name ward selbst wo sie ihn dem Werke aufgeschrieben hatten, nicht mehr bemerkt. Beide Domenico sind später für dieselbe Person gehalten worden; in Tizians Chronik liegen sie etwa drei Lustra auseinander.

Der erste, der sich selbst »venezianischer Maler« nennt, war ein angesehener Formschneider: *Domeneco dalle greche*[1]), *depentore venetiano.* Der zweite, ungleich berühmtere, war Jahrhunderte lang nur aus Spanien bekannt, als *El Griego,* in Italien war Domenico Theotocopuli vergessen.

Der Name jenes ersten Domenico dalle greche war bisher bekannt aus dem nach einer Zeichnung Tizians gearbeiteten Holzschnitt von zwölf Stöcken aus dem Jahre 1539. Er lieferte auch die Illustrationen zu der im Jahre 1547 in Prag erschienenen Palästinareise des Ulrich Prefat von Wilkanau. Auf diese Zeichnungen beziehen sich einige Documente, die ich 1878 im Archiv zu Venedig fand. Eine neuerdings wieder abgedruckte Ansicht der hl. Grabeskirche ist mit lebendigen Gruppen von National- und Costümfiguren im Stil der venezianischen Schule staffirt.

Danach hatte Domenico eine Pilgerfahrt nach den historischen Stätten Palästinas gemacht, wo er »die heilige Stadt Jerusalem mit allen Stationen, den hl. Grabestempel, den Berg Syon mit seinen Heiligtümern, Bethanien, den Oelberg und das Thal Josafat mit seinen schon fast verschwundenen Mysterien« aufnahm. Nach seiner Rückkehr hatte er in Rom einen Gönner gefunden in dem Spanier Pedro de Zarate, Ritter vom Orden des hl. Grabes, Cavalier *(scudiere)* und Tischgenosse Pauls III. Auf seinen Antrieb führte er jene Ansichten in Farbe aus, erhielt das päpstliche Privileg, am 1. April 1547, und am 28. August auch das der Signorie.

Vielleicht hatten die Erzählungen von seinen Reisen an jenen Küsten dem Tizian die Anregung zu dem Pharaocarton gegeben.

Des zweiten griechischen Domenico Leben in Venedig und Italien, vor seiner Uebersiedelung nach Spanien, lag lange Zeit im Dunkel. Doch hatte bereits 1865 Amadio Ronchini einen Brief des Miniaturisten Julio Clovio veröffentlicht, der auf seine Jugendgeschichte ungeahntes Licht wirft. Der Brief vom 16. November 1570 ist aus dem Palast Farnese in Rom an seinen Gönner, den Cardinal Alexander Farnese gerichtet, der als Legat a latere der Provinz des Patrimonio in Viterbo residirte, im Palast Rocca, den er durch Vignola hatte erneuern lassen.

»Es ist in Rom ein junger Candiote angekommen, ein Schüler Tizians, der mir, nach meinem Urteil, hervorragend *(raro)* scheint in der Malerei, und unter anderem hat er ein Selbstbildnis gemacht, das bei allen Malern Roms Aufsehen erregt. Ich möchte ihn unter dem Schirm Eurer Hochwürden bergen, ohne weitere Ausgaben zum Leben, nur ein Zimmer im Palast Farnese für einige kurze Zeit, d. h. bis er mehr in Ordnung ge-

[1]) Zu ergänzen vielleicht *contrade.*

kommen ist. Deshalb bitte und flehe ich, Ihr möchtet geruhen, an den Grafen Lodovico Euren Majordomus zu schreiben, daß er ihm in besagtem Palast ein Zimmer oben gebe: Eure Herrlichkeit wird da ein gutes Werk Ihrer würdig thun, und ich werde Euch verbunden sein« [1]).

Daß Theotocopuli ein Schüler Tizians war, wie durch diesen Brief nun erwiesen ist, hatte bereits sein spanischer Biograph PALOMINO vermutet; aber neuere Kritiker haben es bezweifelt, noch zuletzt MORELLI. Man kannte nur seine spanischen Sachen, und diese erinnerten freilich mehr an Tintoretto. Die bisher unbeachteten Stücke seiner italienischen Jugendzeit dagegen ließen eher, wie ihre Benennungen zeigen, an Bassano, Paolo, ja Barocci denken. Deshalb hatte man ihm auch wohl eine eclectische Wanderbildung zuschreiben wollen.

Er machte auf Clovio den Eindruck eines *giovane;* seine Lehrzeit wird also wohl in die sechziger Jahre des Jahrhunderts zu setzen sein. Das ist die Zeit der Altersmanier Tizians; und diese Altersmanier ist später Greco's Verhängnis geworden. Der kopfüber herabstürzende Engel in Tizians Lepanto im Prado spukt in allen seinen Visionen. Domenico mag dem alten Meister bei seinen Miniaturen, z. B. denen für Philipp II, an die Hand gegangen sein [2]), begierig ihm seine Handgriffe abzusehen. Daneben wird er die ringsum erstehenden Wunder Paul Veronese's und Tintoretto's mit glühenden Augen eingesogen haben.

Clovio, der als ein verbindlicher und wohlwollender Herr geschildert wird, nimmt sich nun des jungen Mannes nach Kräften an. Gewiß hat da, neben der Empfehlung Tizians, die griechische Abkunft eine Rolle gespielt. Clovio nennt sich selbst auf Miniaturen Macedonier *(Julius Macedo fec.)*, so heißt er auch in den Gesprächen des FRANCISCO D'HOLLANDA. Seine Mutter war illyrischer Herkunft; doch war er geboren zu Grizane in Croatien. Auf den Kupferstichen, die Cornelius Cort, besonders in den Jahren 1567—69 in Rom nach seinen Bildern anfertigte, heißt er *de Crovatia* und *Iliricus.* Domenico unterzeichnet sich immer Creter (*Κρής*). Es war die griechische Sprache, die beide aus so entlegenen Ländern hier vom Zufall zusammengeführte, grundverschiedene Künstler, den Greis und den Jüngling, rasch verband.

Merkwürdig ist, daß Domenico in demselben Jahre Tizian verläßt und

---

[1]) Atti e memorie di storia patria per le provincie Moden. e Parmensi. III, 270. Modena 1865.

Merkwürdig ist die Wiederholung eines ähnlichen Eindrucks in demselben Rom fast dreihundert Jahre später.

Mi ricordo varj anni fa di aver veduto a Roma un bel ritratto con armatura, posseduto da un negoziante, che tutti giudicavano di Tiziano, il Restauratore trovò la firma di Theotocopuli.

So schrieb mir am 12. April 1878 nach Venedig der Maler Cav. Giorgio Mignaty in Florenz, ein Grieche aus Corfu.

[2]) Vielleicht ist er gemeint mit dem jungen fähigen Schüler, den Tizian in einem Briefe an Philpp II rühmt als Mitarbeiter am S. Lorenzo: non restando di adoprar in questo Oratio mi figliuolo et suo servitore insieme *con un' altro molto ualente giouine mio discepolo.* 2. Decembre 1567. CROWE, Life of Titian II, 536.

nach Rom zu Clovio kommt, wo Cort den umgekehrten Weg nimmt. Fast als hätte hier ein Tausch stattgefunden.

Unaufgeklärt bleibt, ob er aus Creta eingewandert oder von griechischen Eltern in Venedig geboren ist. In den Kirchenbüchern und dem Archiv der Colonie hat sich, wie mir deren Durchforscher, der damalige Präfect der Marciana, Giovanni Veludo, versicherte, sein Name nicht gefunden.

Er besaß eine bei Malern nicht gewöhnliche Bildung: Pacheco, der ihn in Toledo besuchte, wußte von Lehrschriften seiner Feder über die drei Künste; er soll sich auch in Statuen und Bauentwürfen versucht haben. Die griechische Hand in den Unterschriften seiner Gemälde weist auf Jugendjahre in griechischer Umgebung hin.

Nach den Namen cretischer Künstler, die in dieser Zeit nicht selten vorkommen[1]), scheint die venezianische Verwaltung doch auch culturbringend gearbeitet zu haben. Die Insel Creta hatte damals wenigstens ein ganz anderes Aussehen als heutzutage, nach mehr als zweihundertjähriger Türkenherrschaft. Die Interessen der dem Inselstaat gehorchenden Länder standen sich unter jener strengen Aristocratie nicht so schlecht. Die Insel gehörte den Venezianern seit 1204, vorher hatte sie unter den Ostkaisern gestanden, dazwischen fiel die arabische Episode. Wenn die venezianischen *duchi, provveditori* und *rettori* auch keine Academien gründeten, so waren sie doch genötigt, sich dort civilisirt-häuslich einzurichten. Die Reisenden sprechen von ihren zahlreichen Palästen, von großen Parks und Gärten, die ihresgleichen nicht hätten in der Levante. Seit Bondelmonti, der diese Länder für Cosimo de' Medici bereiste und hier drei Jahre verweilte, war man auf ihre Altertümer aufmerksam geworden; und griechische Marmorwerke wurden von den Jacopo Foscarini, Alvise Grimani u. a. aus den Trümmerstätten der weiland *ἑκατόμπολις* entführt. Die dort residirenden Venezianer mögen talentvolle Jünglinge oft in ihr Haus aufgenommen und nach der Lagunenstadt mitgebracht haben. —

Jenes Gemälde aus der Galerie Manfrin veranlaßte mich also, seinen Spuren nachzugehen. Es gelang mir auch bald eine Reihe vor der Reise nach Spanien gemalter Bilder in italienischen und englischen Galerien zusammenzustellen, die auf seine Anfänge Licht warfen.

Das Bildnis Julio Clovio's

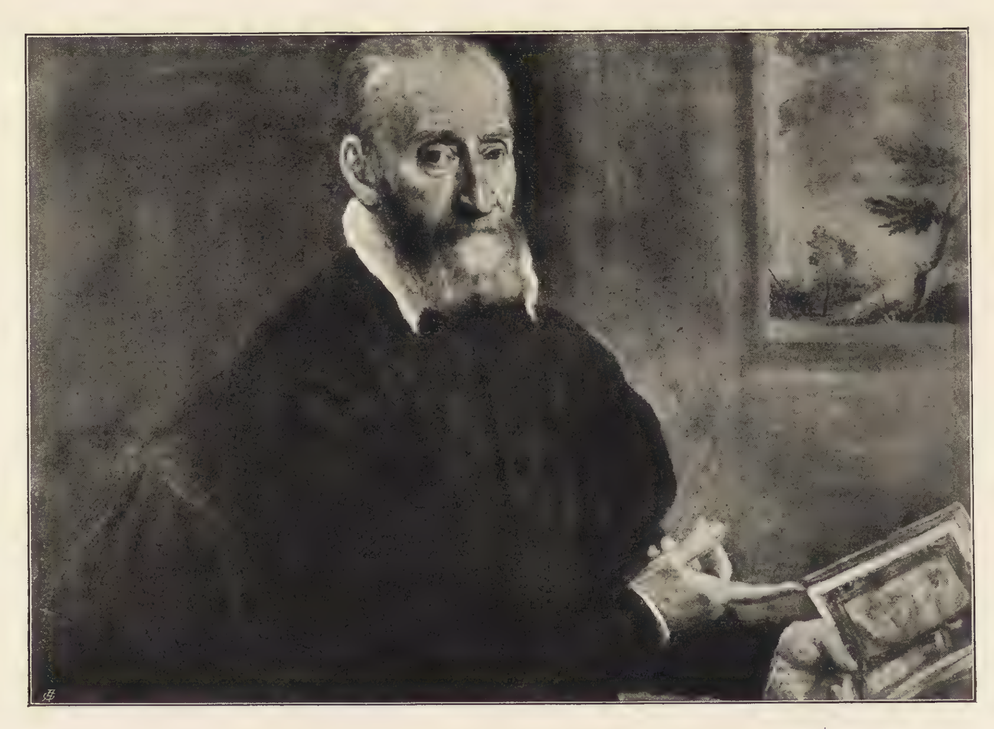
Ueber den Erfolg jener Bittschrift des alten Clovio an den Cardinal Farnese ist uns nichts bekannt. Aber wir haben mehr: eine Reihe meist signirter Gemälde Domenico's, die zeigen, was er damals gekonnt und wie er zu Rom in sein Fahrwasser gekommen war. Darunter sind drei immer in farnesischem Besitz geblieben und noch in den Galerien von

[1]) In den siebziger Jahren finden wir in der Colonie den Maler Michael Damasceno beschäftigt; der Miniaturist Nicolaus della Torre wurde von Philpp II im Escorial als griechischer Copist angestellt. Beide waren aus Creta.

Neapel und Parma zu sehen; andere, zerstreute, sind wahrscheinlich ebenfalls damals entstanden. Wir sehen ihn unter farnesischem Dach, wahrscheinlich für den Cardinalnepoten nach dessen Angaben kleine Stücke ausführend oder wiederholend.

Wie er sich der Malergemeinde Roms vorgestellt hatte durch ein Selbstbildnis, so bedankt er sich nun bei seinem Gönner, indem er dessen Züge in einem mit allem Reiz venezianischer Porträtkunst ausgestatteten Bilde auf die Leinwand fesselt.

Dies Bildnis Don Julio Clovio's (geb. 1498, † 5. Januar 1578) im Museum



Greco: Bildnis des Julio Clovio. Museum zu Neapel

von Neapel war früher in der *Camera de' ritratti* des Gartenpalastes zu Parma[1]) und galt dort als Selbstporträt, ist aber mit Domenico's Namen in griechischen Versalbuchstaben bezeichnet. NAGLER und KUKULJEVIC in der Schrift über seinen Landsmann nahmen es als Beweis, daß Clovio noch so spät auch die Oelmalerei ausgeübt habe. Eine Copie, *the Curzon portrait,* ist in BRADLEY's Biographie S. 186 mitgeteilt.

Der Maler steht vor einer kahlen Wand zur Linken eines offenen

[1]) Un quadro alto br. 1 on. 2., largo br. 1 on 8. Ritratto di D. Giulio Clovio con barba bianca quadra, fa cenno con la destra ad un libro miniato che tiene nella sinistra, di Giulio Clovio. Camera de' Ritratti, Palazzo del giardino in Parma, c. 1734. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi* p. 123.

Fensters und weist mit dem rechten Zeigefinger auf ein geöffnetes Buch in seiner Hand, in dem zwei Vollblätter Miniaturen zu sehen sind; das Motiv erinnert an Tizians Strada. Vielleicht ist es das für den Cardinal gemalte *Uffizio della Madonna,* ein Werk neunjähriger Arbeit, bis 1859 in der Bibliothek zu Neapel. Eine hohe breite Stirn, von zurückgestrichenen greisen Haaren eingerahmt, starke Hakennase unter grauen Augen. Das linke Auge scheint leidend. Alle diese Züge, sowie die Hände sind mit ebensoviel Feinheit wie Geist herausgearbeitet. Der zarte gelbliche Ton der Haut, der Strich erinnert wohl mehr an Tintoretto. Durchs Fenster öffnet sich eine windbewegte Landschaft voll Luft und Licht, in den warmen Tönen des Spätnachmittags: blauer Himmel, Hochgebirgsferne, goldene Wölkchen; vorn ein abgestorbener Baum mit Nachwuchs grünender Zweige. Die Leinwand ist am oberen Rand scharf abgeschnitten.

Außerdem sieht man in Neapel noch ein kleines Nachtstück; ein Knabe, seine Wachskerze an einem glühenden Holzspan entfachend. Wahrscheinlich Studie für ein Historienbild. Auch dies Bildchen galt in Parma für Clovio [1]).

Die Heilung des Blindgeborenen

Zwei Compositionen dieser Jahre sind noch jetzt in mehreren alten Wiederholungen bekannt, ein Beweis ihres Beifalls: die Heilung des Blinden und die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. In ihnen ist der venezianische Charakter stark und reich ausgesprochen. Sie sind gesättigt mit den Werten, auf die sich die venezianische Schule etwas zu gute that. Es giebt kaum einen bedeutenden Namen, den man nicht hören konnte, wenn man Kenner vor diese Bilder des Greco führte.

Die Blindenheilung existirt in einem bezeichneten Exemplar der Galerie zu Parma, das ebenfalls einst (um 1680) in dem Gartenpalast stand, aber als Paul Veronese [2]); und in einem ohne Namen in der Dresdner Galerie, für die es 1741 von Rossi in Venedig erworben wurde.

Bei einem Besuch im October 1874 erkannte ich darin seine Hand, drei Jahre später fand ich meine Vermutung in Parma bestätigt.

Ihre Vergleichung ist für das Verständnis des Malers lehrreich. Obwohl das italienische Exemplar sicher das spätere ist, und obwohl der Künstler durch Anbringung seines Bildnisses (oben links) außer der Signatur, wohl seiner Befriedigung Ausdruck gegeben hat, so darf man doch fragen, ob diese zweite Auflage wirklich eine verbesserte sei. Sie macht den Eindruck einer flotten Wiederholung aus dem Kopf, mit breiterem, hastigerem Pinselzug. Das Interessante dieser Aenderungen liegt darin, daß man

[1]) Una notte con mezza figura d'un giovine che col soffio accende una piccola candela, di Giulio Clovio. br. 1 o. $2^1/_2$. o. 11. A. a. O. p. 207.

[2]) Un quadro alto on. 10. e $^1/_2$, largo br. 1. on. 1. Un Salvatore che illumina il cieco, con diversi Apostoli et altre figure, di Paolo Veronese. A. a. O. p. 214.



Greco: Die Heilung des Blindgeborenen. Dresdener Galerie



Greco: Die Heilung des Blindgeborenen. Galerie in Parma

die Richtung erkennt, in der sein Genie sich bewegt. Im Dresdner Bild war er noch rein venezianisch; es galt dort als Leandro Bassano.

Die Veränderungen bestehen außer in Einzelheiten, in der Behandlung des Raumes. Im venezianischen Exemplar ist das Auseinandergehen vollkommen; alles ist offen, licht, klar, vornehm, die Figurengruppen haben mehr Luft, aber auch mehr Sinn.

Die Erfindung ging aus von der Erzählung bei Marcus 8, 20 und Johannes. Nach jenem hatte Jesus den blindgeborenen Bettler beiseite genommen und ohne Zeugen geheilt. Während er seiner Mitleidregung folgt, streiten sich die Jünger über die theologische Frage, ob jener für die Sünden seiner Eltern oder für die eignen von Gott gestraft sei. (Joh. 9, 8.) Christus sagt, weder das eine noch das andre, sondern damit Gottes Gnade an ihm offenbart werde, und entfernt sich mit ihm.

So erklärt sich die auszeichnende Stellung der Hauptgruppe des Heilandes und des Blinden, isolirt am linken Rand. Hier hat der Blinde Stab und Bettelsack niedergelegt, die sein Hund bewacht. Nur ein Jüngling, vielleicht der bevorzugte Johannes, assistirt der Operation und vollendet die Dreigruppe.

Die lebhaft discutirende Schar der Apostel gegenüber ist außerhalb, fern von dem Heilungsact zu denken. Denn die Wunderthat geht eigentlich nicht in ihrem Gesichtsbereich vor sich. Und dieser laute Disput wäre da auch nicht am Platz.

Dies Verhältnis der zwei Gruppen bedingte einen weiten Zwischenraum, den der Maler durch die etwas zurückstehende Gruppe des Greises mit dem Jüngling ausfüllte, die zugleich die Trennung jener Hauptgruppen noch betont.

Diese schöne und sinnreiche Anordnung ist nun in dem parmenser Bild aufgelöst. Die Jüngerschar ist nahe an die Gruppe des Wunders herangerückt, die Figurengröße ist dieselbe, der Primat, die Einsamkeit der Heilungsgruppe ist aufgehoben. Und dicht neben Christus ist eine neue Gruppe von sieben Figuren placirt, darin zwei nackte Actfiguren, die aber von der Handlung keine Notiz nehmen, obwohl die Körper sich fast stoßen. Ein nichtssagender von hinten gesehener Clown bildet zu der Gestalt Jesu ein höchst wunderliches Pendant; ein hübsch geputzter Mädchenkopf zwischen beiden macht daraus ein Trio.

Man sagt, die Einheit der Composition habe durch das alles gewonnen! Das Gegenteil ist der Fall! Greco hat der Hauptgruppe ihre feierliche Isolirung genommen und sie dafür mit einem Volkshaufen belastet, der ihr räumlich nahe gerückt, factisch nichts von ihr sieht und ahnt; ebenso überflüssig wie störend.

Die dritte und Mittelgruppe war durch jene Zusammenrückung unnötig geworden, und auch unmöglich; er mochte sie aber nicht aufgeben, so hat er sie in sehr verkleinertem Maßstab und etwas ferner wiederholt, auch noch ein müßiges Paar und eine rollende Karosse als Staffage der Piazza

zugegeben. Aber diese Staffage ist im Verhältnis zu den Vorderfiguren und dem seitlichen Palast zu klein ausgefallen.

Zu dieser Verschlechterung der Composition kommt die Minderwertigkeit fast aller Details. Die Apostelgruppe ist dürftiger und nachlässiger gearbeitet: während dort alle diese sprechenden Gesichter in ungezwungener Weise sichtbar wurden, hat er hier sich mit der Hälfte begnügt; die Köpfe der anderen aber in byzantinischer Manier durch einen Haufen Schöpfe abgefunden.

Man rühmt, daß Christus nun in die Mitte der Tafel gekommen sei: und doch war dies nur ein Rückfall aus der freien Compositionsweise Venedigs in die byzantinische Symmetrie. Noch weniger verständlich ist die untersetzte Gestalt Christi und die Verflachung des dort so ergreifenden Blicks.

Auch die Architectur ist nicht glücklich verändert. Warum setzt er an die Stelle der Vorhalle des Renaissancepalasts (in der der Augenpunkt liegt) diese gothische Kirchenruine? mitten im Centrum einer lebendigen königlichen Stadt; und strich die blaue Alpenkette? Vollends unbegreiflich ist die Vertauschung der flachen Palastwand, die der Blindengruppe einen klar-ruhigen Grund gab, mit jener offenen Säulenhalle und ihrem beunruhigenden Wechsel von Licht und Schatten. —

Wer sich des späteren Greco erinnert, versteht diese wunderliche Wandlung. Das venezianische Bild mit seiner durchstudirten und zweckmäßigen Anordnung erschien ihm schülerhaft und academisch. Sein nervöses Temperament widerstrebte dieser complicirten Anpassung der Handlung an Wahrscheinlichkeit und Angemessenheit, Logik und Würde, Raumschönheit und Raummöglichkeit.

Die Tempelreinigung

ist sogar in drei Originalrepliken, sämmtlich in England, vorhanden, von denen zwei dieser römischen Zeit, eine dritte der spanischen und seinem späteren Stil angehört. Diese Sudelei kam neuerdings in die National Gallery.

In der ersten, ursprünglichen Gestalt zeigt sie das Exemplar der Galerie des Earl of Yarborough zu London. Dies war schon im XVII. Jahrhundert nach England gekommen, in der Galerie Buckinghams führte es noch den später vergessenen Namen des Greco [1]).

Der jerusalemische Tempel gab dem jungen Maler, der, wie die Spanier behaupten, in der Baukunst mehr als Dilettant war, willkommene Gelegenheit zu einem prächtigen Architecturstück. Man wird versetzt in die Vorhalle des Tempels. Links öffnet sich durch einen breiten Thorbogen

[1]) A Catalogue of the curious Collection of G. VILLIERS, Duke of Buckingham. London 1758, p. 3: By Del Greco. Christ driving the traders out of the temple. There are about 32 figures in this picture, four whereof are the pictures of Titian, Raphael, etc.

die Aussicht auf einen von venezianischen Palästen, einer allseitig offenen Loggia, einem Rundbau umgebenen Platz. Zur Rechten führt das von römischen Säulen getragene Vestibül in das dunkle Tempelinnere. Der Augenpunkt ist in diesen Rand der Bildfläche verlegt. — Die Vorhalle, aus der Marmorstufen ins Freie führen, ist der Schauplatz der »heiligen Gewaltthat Jesu«. An der Wand mit den mächtigen vier Säulenschäften reiht sich eine bunte Versammlung, Apostel, Juden, Männer in levantinischer Tracht, durch die Christus hindurchgeschritten ist. Er steht vor der Thüröffnung, ungefähr in der Mitte des Gemäldes, die Geißel in der die Brust überschneidenden Rechten schwingend. Eindrücke mannigfaltigster Art spiegeln sich in Mienen und Gebärden der Zuschauer. Im Contrast zu der gemessenen Haltung der beobachtenden, flüsternden Gruppen rechts bewegt sich die Schar der Verkäufer in tumultuarischem Gedränge, wobei eine Frau zu Boden stürzt, nach der linken Seite, hinter einem auf der vordersten Stufe sitzenden jungen Mädchen her. Diese üppige Figur ist nach dem Korb, auf den sie sich lehnt, eine Taubenhändlerin. Ein anderes schönes junges Weib eilt mit ihrem nackten Knäbchen an dem Eingang des Vestibüls zur Rechten vorbei. Sie trägt auf der Achsel eine schwanke Stange in der Art der venezianischen Wasserträgerinnen *(bigolanti)*, an der ein Hahn und ein Körbchen hängen.

Man begreift, wie die Liebhaber der Zeit Carl Stuarts hier auf Paul Cagliari verfallen konnten, an den nicht blos die herrliche Piazza erinnert. Wenn der junge Grieche dessen reizvoll nüancirte Farbentönungen nicht erreicht, wenn sein Malerauge in schwereren Schatten und weißlichen Lichtern weniger fein sieht, so wirkt er durch reichere Auswahl der aus dem Leben aufgegriffenen Figuren und Charakterköpfe, stürmischer wie gehaltener Bewegung, stärker als der Veroneser mit seiner vornehm-decenten Convenienz. Uebrigens hatte noch Waagen die Attribution Paolo nicht beanstandet[1]).

In dem leeren Vestibül zur Rechten war der Platz der Wechsler, die sich bereits aus dem Staube gemacht haben. Da steht ein schweres Tischchen mit Sphinxbeinen und prachtvoll gewirkter Decke, auf dem Marmorboden daneben liegen Haufen Goldstücke zerstreut, ein Contobuch, Tintenfaß, eine Cassette, eine Goldwage. Ein nacktes Kind ist vergessen worden, es macht sich mit dem gefüllten Kelchglas zu schaffen. —

[1]) Waagen, Treasures IV, 70. Paul Veronese . . . The composition is very dramatic, though not free from undignified motives. The colouring is clear and warm.

An der Schwelle steht

ΔΟΜΉΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΌΠΟΥΛΟΣ:
ΚΡῊΣ ΕΠΟΙΗ

Größe: 2′ 9″ × 2′ 2″ (englisch).



Greco: Die Tempelreinigung. Galerie des Earl of Yarborough in London

Die Gruppe der Maler

Das merkwürdigste aber im Gemälde der Yarborough-Galerie ist die Gruppe der vier Brustbilder in der Ecke rechts. Drei sind auf den ersten Blick erkennbar: bei Tizian und Michelangelo hat er bekannte und verbreitete Bildnisse vor Augen gehabt; Clovio ist eine Wiederholung seiner eignen Aufnahme. Der vierte ist streitig. Früher (1891) hielt ich ihn für das Selbstporträt des Malers und die erhobene Hand für die seine, als wolle er auf sich als Maler des Bildes hinweisen. Aber schon damals schrieb mir Herman Grimm, er erkenne darin den Kopf Raphaels, und Manuel B. Cossío in Madrid machte mich aufmerksam auf den Anachronismus in Frisur und Tracht. Grimm hatte ohne Zweifel Recht. Schon in dem Catalog der Buckingham-Galerie von 1758 war Raphael genannt worden. Diese welligen, in der Mitte gescheitelten, bis auf die Schultern fallenden Haare wären in einem römischen Bildnis von 1570 undenkbar; zudem haben wir ja als Vergleich das Selbstporträt des Griechen in der Blindenheilung zu Parma, wo er in kurzgeschorenen Haaren und Halskrause erscheint. Jener Kopf ist in Zügen, Blick und Haltung augenscheinlich copirt nach Raphaels Kopf in der Schule von Athen. Die an das vermeintliche Selbstbildnis geknüpften Hirngespinste fallen damit zusammen; aber auch der Größenwahn des Jünglings, der sich selbst in eine Reihe mit Michelangelo und Tizian stellt.

Was er mit diesen vier Bildnissen wollte, läßt sich vermuten. Die Reihe eröffnet Tizian, sein Lehrer und der größte Farbenzauberer der Zeit. Den Michelangelo hat er jetzt in Rom kennen gelernt; seine Stellung neben Tizian erinnert an das Losungswort der Zeit, gewiß auch das seine: *il disegno di Bonarroti, il colorito di Tiziano.* Was ihm an Michelangelo imponirte war das heroische Nackte und der Contrapost, denn von seiner Malerei hat er nichts wissen wollen: »ein guter Mann, aber malen hat er nicht gekonnt«, sagte er zu Pacheco. Clovio ist sein gegenwärtiger Gönner und Patron, der Schöpfer seiner Existenz in Rom, im Palast Farnese.

Die Brustbilder Tizians und Raphaels präsentiren sich ganz frei in ihren umgeworfenen Mänteln. Sie berühren sich sogar; die Köpfe der zwei anderen sind dazwischen eingeschoben, Michelangelo zu hinterst.

Es kann befremden, unter den Heroen Greco's Raphael zu begegnen, fast seinem Antipoden. Jene Handgeste (wenn es die Hand des Clovio ist) kann bedeuten, daß ihn der Macedonier auf Raphael hingewiesen habe. Denn von diesem *piccolo e nuovo Michelangelo* (Vasari XIII, 135) sagte man auch, er habe dessen Zeichnung mit dem gefälligen und zarten Colorit Raphaels vereinigt; Julio Romano hatte ihn einst in Mantua die Technik und Schönheit der Farbe gelehrt und in dem Psalter Pauls III hat er die Grotesken der Loggien verwertet. Vielleicht hat er seinem Clovio mit dieser Nachbarschaft — und Verwandtschaft — ein Compliment machen



Die Gruppe der Maler aus der Tempelreinigung

wollen. Doch wozu diese Vermutungen! Er stand unter dem Eindruck des Eintritts in Rom, in dem Alter des Heroencultus; und man möchte ihn nicht für so bornirt halten, daß er gegen die Größe Raphaels schon als Jüngling blind gewesen sei.

Das zweite Exemplar der Tempelreinigung ziert die Galerie Cook in Richmond. Es ist in bedeutend kleinerem Maßstab; in der Composition, wenn mich das Gedächtnis nicht täuscht, übereinstimmend, aber in einem anderen an Miniatur streifenden Stil gemalt. In Sättigung und Leuchtkraft der Farbe, fast bis zum Bunten, in dem emailartig pastosen Auftrag, in der gediegenen Sorgfalt der Ausführung, ist es unter Greco's Werken ein Unicum. Die männlichen Körper glänzen wie Bronze, die weiblichen sind von blendender Weiße. Dabei ist es vorzüglich erhalten, noch in dem alten geschnitzten und vergoldeten Holzrahmen. Man kann es also wohl das feinste und fleißigste, doch nicht das Meisterstück Greco's nennen, der hier sein eigenes Wesen eher verleugnet hat. Es ist bezeichnet:

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

Die Erklärung giebt sein damaliges Verhältnis zu Clovio und dem Cardinal Farnese. Er mag jenem anfangs bei seinen Miniaturen behilflich gewesen sein; vielleicht hat ihm der alte Meister diese Variante als Präsent und Dank an seinen Gönner, den Cardinal, vorgeschlagen. Die Tafel erinnerte Jemanden an die bekannte Skizze Michelangelo's, die Marcello

Venusti ebenfalls miniaturartig fein in Oel wiedergegeben hat. Aber die streng centrale Composition Michelangelo's mit ihrer wirbelnden Bewegung, inmitten der Rotunde, ist von der des Greco doch sehr verschieden.

Noch andere Stücke seiner italienischen Zeit hat man neuerdings entdeckt. Sie würden, ihre Beglaubigung vorausgesetzt, eine noch frühere Zeit uns kennen lehren, eine Periode der Unreife: wo er, zwischen Einflüssen sehr verschiedener venezianischer Maler wechselnd, sich selbst noch nicht gefunden hat. Man vermißt darin vor allem sein sonst immer unverkennbares Temperament.

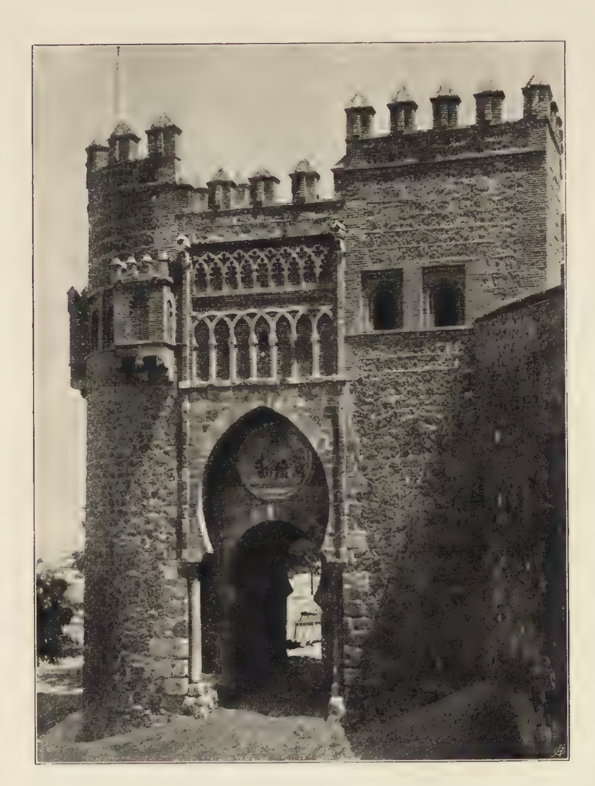


Greco: Die Tempelreinigung. National Gallery in London

XXI

DER GRECO IN TOLEDO

(Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII, 1897)



Die Puerta del Sol in Toledo

Von Rom nach Toledo

Unser Pilger von der »Königin der Inseln« konnte sich bis jetzt über das Glück nicht beklagen. Beim Hinaustreten ins Leben hatte er Gönner gefunden, wie man sie sich nur im Traume wünschen möchte. Er war in der Luft des tizianischen Hauses zum Künstler gereift. Seine Bilder hatten den Beifall der Großen gefunden. Nun wohnte er am Tiber unter dem Dache des prächtigsten Palastes in Rom, hatte zum Spazierengehen am westlichen Ufer die Villa weiland Agostino Chigi's, und etwas weiter im Süden den Palatin, den Vignola zur Villa Farnese umschuf. Wir Alten haben die ewige Stadt noch als Stadt der Toten gesehen, damals schien sie eine sehr lebendige, eine neu auflebende Stadt. Es war die Aera der großen Straßenaxen und Prachtbrunnen, wo Rom die Monumentalphysiognomie erhielt, deren von der modernen Barbarei mit solchem Erfolg in Scene gesetzter Zerstörung und Verunstaltung uns ebenfalls nun noch zuzusehen beschieden war. Bauen galt (nach dem Ausspruch Papst Gregors XIV) für eine *carità pubblica,* mit der man dem Einzelnen wie dem Ganzen diene. Wir sehen es aus den beschriebenen Gemälden, wie damals reiche mit Sachkenntnis gemalte Architectur als vornehmster Schmuck von Historien

galt. Domenico war Zeuge, wie hoch Künstler in der allgemeinen Schätzung standen, als Vignola († 7. Juli 1573) unter unerhörter Beteiligung im Pantheon beigesetzt wurde.

Was verführte ihn, dieses Rom zu verlassen, um ein ungewisses Los in der Ferne zu suchen? Ein abenteuerlicher Hang? derselbe, der ihn vielleicht erst von Kreta nach Venedig, dann von Venedig nach Rom geführt hatte? Aber das spanische Abenteuer, wenn es eins war, sollte das Ende seiner Abenteuer werden. Er ging um nie wiederzukehren. Aus der im Weltherrschaftstil sich neu erhebenden päpstlichen Residenz, wo man das bronzene Reiterbild Marc Aurels wieder auf dem Kapitol errichtet hatte, kam er in jene entthronte Gotenveste, aus der eben damals mit dem Königshof alles Leben ausgezogen war und die Paläste zu Ruinen wurden. Aus der kosmopolitischen Stadt, wo, wie Michel de Montaigne fand, jeder Fremde sich zu Hause fühlt und der Unterschied der Nationalität wenig zu sagen hat, nach dem goldenen Tajo, wo die Knaben nach dem Fremden mit Steinen werfen. Und da hat ihn das Schicksal angekettet bis an sein Ende. Es fehlte nicht an Erfolgen, aber auch nicht an Enttäuschungen. Unter dem Einfluß des Orts und der Vereinsamung ging rasch eine Wandlung in ihm vor. Er wurde etwas ganz anderes, als sein italienischer Lenz verheißen hatte. Statt zu einem Græco-Venezianer von Art und Maß jener Gefeierten, deren Spuren bisher seine Leinwand aufwiesen, wurde er — der größte Sonderling in den Annalen der neueren Malerei. Wie Schmetterlingsflügelstaub fielen die venezianischen Farben ab von seiner Palette in jener trockenen und scharfen Luft castilischer Berge. Er erfüllte Stadt und Provinz mit erstaunlichen Werken, in denen, trotz des unheimlich überspannten Selbstgefühls, das spanische Wesen jenes Zeitalters Philipps II einen seltsamen, halb bestrickenden, halb widerwärtigen Ausdruck fand. Wie ein Traum verschwand die Kunde von dem, was er früher gewesen, und niemand vermochte mehr diesen spanischen Greco in den einst gefeierten Werken seiner Jünglingsjahre wiederzuerkennen.

Thatsächlich ist über die Beweggründe dieser Reise nichts bekannt, als was in den Acten des Capitels von Toledo steht: »Er kam zu uns, um den Altar von S°. Domingo zu malen.« Er mag auch von den Einkünften der Kathedrale und von der Kunstliebe ihrer Domherrn gehört haben. Wahrscheinlich aber hat er Toledo nur als Etappe zum Hof Philipps II angesehen. Der Escorial war im Bau; der König suchte italienische Maler, er hat um Paul Veronese werben lassen. In den sechziger Jahren, als Greco noch bei Tizian war, sind dort unter seinen Augen, vielleicht nicht ohne seine Hilfe, jene Escorialbilder entstanden: das Abendmahl, der hl. Laurentius, die Magdalena im Garten, der Adonis. Wenn jener gekrönte Gemäldeschwärmer seinen alten Meister über alle stellte, nun, der junge Grieche konnte ihm mit Sachen aufwarten, die denen des Cadoriners zum Verwechseln ähnlich sahen. Der äußere Anstoß kam aber vielleicht auf folgende Weise.

Nie ist wohl der Verkehr des toledanischen Clerus mit Rom so lebhaft gewesen, wie in dem Jahrzehnt 1566—76. Im Jahre 1559 hatte sich das Unerhörteste ereignet, von dem die *Annales ecclesiastici* Spaniens berichten: der Erzbischof von Toledo, Bartolomé Carranza, der angesehenste spanische Theolog des tridentinischen Concils, einst die rechte Hand der blutigen Maria Tudor, den der Kaiser nach Yuste an sein Sterbelager berufen hatte, er war der lutherischen Ketzerei beschuldigt und von den Sendboten der Inquisition in Tordelaguna verhaftet worden. Es galt als tückischer Streich des Großinquisitors Valdés, der sich einst selbst auf den Stuhl von Toledo Hoffnung gemacht hatte. Nach siebenjähriger Untersuchungshaft in Valladolid, die nach der Absicht seiner Todfeinde eine ewige werden sollte, hatte nur der Befehl des Papstes Pius V, aber verstärkt durch die Drohung des Interdicts, den König, der sich gegen eine Bloßstellung des nationalen Glaubensgerichts sträubte, gezwungen, Carranza's Ueberführung nach Rom zu gestatten. Der Proceß währte noch zehn Jahre. Pius V war von der Rechtgläubigkeit des Primas überzeugt, aber sein Nachfolger fand es politischer, mit den Gegnern zu transigiren. Während dieser Zeit hatte das Capitel von Toledo, schon um der Ehre seiner Kirche willen, treu zu dem Erzbischof gestanden, zwei seiner Mitglieder sind zu dessen Dienst in Rom bestimmt worden. Carranza starb kurz nach der Unterzeichnung eines Widerrufs der angefochtenen Sätze und ward im Chor der Dominicanerkirche S. Maria sopra Minerva beigesetzt.

Nun ist der Dechant von Toledo, Diego de Castilla, damals zum Testamentvollstrecker einer vornehmen Klosterfrau und zugleich mit der Sorge für den Neubau ihrer Kirche und deren Gemäldeausstattung betraut worden. So groß war sein Interesse an der Stiftung, daß er selbst eine beträchtliche Summe beisteuerte. Er mochte Gründe haben, sich diesmal, obwohl es in Toledo an Kirchenmalern nicht fehlte, nach Italien zu wenden. Vielleicht hat man dort Clovio befragt, dessen Miniaturen Philipp II schätzte und kaufte; im Jahre 1565 hatte er eine Anzahl dem Escorial überwiesen. Und Clovio hätte seinen jungen Landsmann empfohlen.

Was war das für ein Schauplatz, auf den sich Domenico in der Mitte der siebziger Jahre versetzt fand?

Toledo

Ein Granitfelsen, umschäumt von dem zwischen Ruinengeröll sich durchwindenden grünlichen Tajo, an drei Seiten umragt von schroffen, jenseits des Stromes aufsteigenden Steinwänden, eine von der Natur geschaffene Feste, wie vorausbestimmt, als Sitz kriegerischer Dynastien, die Brandung der Rassenkämpfe zu brechen; nun schon seit drei Jahrhunderten in fast allen Lebensadern unterbunden, nur noch durch Transfusion am Leben erhalten, — das ist heute die alte Stadt der Concile, die geistliche Capitale Spaniens, der Scherbenberg Castiliens, — Toledo.

Ueber dieser Klippe, oben umsäumt von einem zerbrochenen Kranz arabischer Mauern und Thore, mudejarer und gothischer Kirchen und Klöster, gebleicht von der Glut eines dörrenden Sommers, gepeitscht von schneidenden Winterstürmen, über diesem in klarster Luft so wunderbar scharf sich abzeichnenden hehren Stadtbild schwebt ein Zauber zusammengedrängter Erinnerungen, wie einst über der Stadt der sieben Hügel. Denn auch dies hispanische Rom hat die Poesie der Verlassenheit und des Verfalls, die Majestät des Todes, die seine in mehr als tausend Jahren angehäuften Schichten von Denkmälern und Trümmern verklärt. Das schale Alltagsleben der Gegenwart drängt sich hier nicht dreist dazwischen, es bringt nur den Contrast hinzu gegen die aus dämmeriger Ferne riesengroß



Greco: Ansicht von Toledo. Museum in Toledo

erscheinende Vorzeit, deren Symbole uns auf Schritt und Tritt begleiten, von den Linien jener Brückenbogen unten bis hinauf zu dem trotzigen Würfel des Alcazar; zwischen den ungezählten Gedenktafeln und -Bildern der kampflustigen Geschlechter, die hier Wacht gehalten und geschwelgt, der stolzen Priester, die da geherrscht und die ganze civilisirte und die neue Welt für ihr *Imperial Toledo* tributpflichtig gemacht hatten.

Die Stadt war stolz, durch mehr als drei Jahrhunderte des Halbmonds ihre mozarabische Kirche und Liturgie bewahrt zu haben; sie wollte auch als Hauptstadt des christlichen Reiches durch katholische Gesinnung vorleuchten. »Die Herren Toledo's«, schrieb 1526 NAVAGERO, »und besonders der Frauen sind die Priester, die prächtige Häuser haben und triumphiren, indem sie sich das beste Leben der Welt schaffen, ohne daß jemandem einfällt sie zu tadeln.« Nach der Eroberung (1058) waren die Castilier mit

der Gründung von Kirchen und Klöstern dergestalt vorgegangen, daß sich die Stadt (so sagt Gamero, der Geschichtschreiber Toledo's) mit raschen Schritten in eine weite Thebais zu verwandeln schien. Deshalb hatte König Alfons der Weise (1252—84) die Zahl ihrer Klöster auf fünf beschränken wollen. Nach den Tagen des großen Cardinals von Spanien, Pedro de Mendoza, der dies Edict erneuerte, sollen bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts fünfzig Paläste von Königen, Infanten und Rittern und sechshundert bürgerliche Häuser solchen Stiftungen zum Opfer gefallen sein.

Gleichwohl bewahrte Toledo sein intensiv arabisches Gepräge, das auch heute noch im Stadtplan erkennbar ist. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts bestand es fast noch unverfälscht. Derselbe Navagero fand im Labyrinth seiner engen, krummen und steilen Gassen die Adelshäuser ganz im Geschmack der Ungläubigen, außen auffallend schlicht, die Gemächer um einen marmorbelegten Patio, Wände, Thüren und Decken nach den bekannten Systemen maurischer Paläste.

Die Zeit aber, in die uns das Leben des Greco versetzt, war gegen solche Erinnerungen schon empfindlicher geworden. Wir lesen, daß der Gouverneur des Erzbistums während der Gefangenschaft Carranza's, D. Sancho Busto de Villegas, die Brücken und Thore zierenden arabischen Inschriften entfernen ließ und durch frömmere *(muy devotos)* ersetzen. Der Erzbischof Quiroga bewirkte auf dem Provinzialconcil von 1580 das Verbot der arabischen Sprache. Denn damals pries man die Inquisition als den Hüter dieses Paradieses, seinen Cherub mit Flammenschwert. Und während die Toledaner in den Cortes von 1553 des Italieners Antonelli Plan der Schiffbarmachung ihres Stromes vereitelt hatten, beschworen 1617 Ayuntamiento, Universität sammt allen civilen und geistlichen Körperschaften in der Kirche San Juan de los Reyes die Verteidigung der Immaculata Conceptio gegen die Dominicaner. Als Philipp II die Zeit gekommen dünkte, sich als correcten Spanier zu zeigen, zog er mit dem Hof von Valladolid aus und erschien im Jahre 1559 zu Toledo, zum erstenmal ohne sein bisheriges vlämisches Gefolge, von den längst ausersehenen spanischen Vertrauten umgeben. Er hielt hier die Cortes von Castilien, auf denen dem Prinzen gehuldigt und seine eigene Vermählung mit Isabel von Valois verkündigt wurde; er berief das Capitel der drei Ritterorden, um den Feldzug nach Oran vorzubereiten. Bei dem Stiergefecht auf dem Platz Zocodover traten fünfhundert Cavaliere costümirt *alla moresca* auf. Die Fenster des eben im plateresken Stil wiederhergestellten Alcazar schimmerten von dem Kerzenglanz der Hofbälle, deren Sterne Don Juan von Oesterreich und Alexander Farnese waren.

Niemand ahnte, daß dies für Toledo die Strahlen einer untergehenden Sonne waren. Es zeigte sich bald, daß die Ansprüche einer ganz veränderten Zeit mit den Zuständen der mittelalterlichen Stadt nicht zu vereinigen waren. Ja nicht einmal der König vertrug sich mit den hochfahrenden Domherren. Als er durch Verhaftung eines berüchtigten Bravo das eifrig gehütete Asyl-

recht verletzt hatte, verhängte die Geistlichkeit das Interdikt über die Stadt (1560). Der König antwortete, indem er den Verurteilten an einem hohen Galgen aufknüpfen ließ. — Aber seit er (1561) seine Residenz nach Madrid verlegt hatte, und die Diplomaten und die Großen nebst Anhang ihm nachgefolgt waren (nach Tiepolo belief sich die Zahl der Auswanderer auf fünfundzwanzigtausend), verfiel die Stadt so rasch, daß man ihr nahes Verschwinden vorausberechnete. Die Seidenindustrie, bisher die Quelle des Wohlstandes, verschwand, dank den verkehrten Gesetzen, bis auf einen



Toledo von der Alcantarbrücke aus

armseligen Rest. Gewerbe, die vor kurzem noch ganze Straßen füllten (heißt es in einem Memorial von 1617), sind ausgestorben; Häuser in den besten Straßen stehen leer; was einstürzt, wird nicht wieder aufgebaut; die übriggebliebenen fünftausend Bewohner leben mit hundert Entbehrungen. Und so schleppte Toledo sich Jahrhunderte hin. Wenn der Fremde durch die menschenleeren Gassen irrte, und plötzlich auf ein weites Feld von Ruinen, Bergen von Ziegeln heraustrat, da konnte es ihn dünken, als sei die Zeit nicht fern, wo die stolzeste Kathedrale Spaniens hier thronen werde, wie S. Apollinare in Classe oder Sankt Paul vor den Mauern, eine Basilika ohne Gemeinde, eine Königin der Wüste.

Denn eines war unverändert geblieben: die Kirche, der erzbischöfliche

Stuhl des hl. Ildefonso, mit seinen 300 000 Ducaten Einkünften. »Die Kirche (hat ein Sohn der Stadt gesagt) war die einzige Ursache, daß Toledo nicht verschwand von der Karte Spaniens.« Sie gab der Stadt ihr Gepräge. Tempel und Klöster, wie in Bündel zusammengedrängt: es ist als sollten die eingegangenen Heiligtümer eines Reiches hier im Depot verwahrt werden, harrend der Zeit, wo die Nation wieder damit gesegnet werden wollte.

Und in einem Punkt hat die hohe Kirche von Toledo, die einst selbst nach dem römischen Pontifex nicht viel zu fragen pflegte, ihre Fühlung mit der Welt draußen, mit der Humanität bewahrt. Toledo, rühmt der Reisende Ponz, ist die Stadt, wo die Künste wieder auflebten; in keiner sind sie so belohnt worden wie in dieser »kaiserlichen«. Darum ruht noch heute auf ihr auch ein profaner Glorienschein. Seit König Ferdinand im Jahre 1227 den Grundstein zum neuen Dom gelegt und nun zwischen den maurischen Glockentürmen und Absiden die französisch-gothische Kathedrale sich erhob, ist diese einsame, stille, stolze Stadt durch hundert Adern mit der Culturwelt im Osten und Norden in Verbindung geblieben. Sie erscheint dem Modernen wie »der Traum eines Altertümlers, verwirklicht durch den Zauber eines Feenmärchens« (Imbert). Ginge einmal in einer Cultur-Catastrophe (auf die moderne Barbarei eine Aussicht zu eröffnen scheint) alles ringsum zu Grunde, man könnte einen Abriß der Kunst der Jahrhunderte aus Toledo's Denkmälern herstellen. Maurische Moscheen, Ex-Synagogen und Thore vertragen sich hier mit dem Statuenheer gothischer Chorwände, Claustros und Retabel; hinter Portalen besetzt von engbrüstig grämlichen Aposteln flandrischer Steinmetzen schweben die unkörperlichen Schatten giottesker Heiligen; heidnische Groteskenorgien der Renaissance wechseln mit den nordisch-zarten Gebilden flandro-castilischer Triptychen; und selbst die drangvoll bewegten Propheten Buonarroti's haben hier ihre Nischen gefunden . . .

Der Retablo von S^o. Domingo

Doña Maria da Silva, eine edle portugiesische Dame, einst mit der Kaiserin Isabella nach Spanien gekommen, hatte nach dem Tode ihres Gatten, D. Pedro Gonzalez de Mendoza, Mayordomo des Palastes, im 38. Lebensjahr den Schleier genommen, und nun (sie starb am 28. October 1575) ihr hinterlassenes Vermögen für einen Neubau der Kirche ihres Klosters, S^o. Domingo de Silos, einer alten Gründung Alfons' VI, bestimmt. Die Kirche, neben der uralten Parochie von S. Leocadia, und der Retablo, wegen dessen Domenico nach Toledo kam, sind noch vorhanden, ziemlich unverändert, wie sie vor mehr als dreihundert Jahren in nicht mehr als einem Lustrum von Nicolas de Vergara mit Hilfe der besten Kräfte Toledo's fertiggestellt worden waren. Sie hat nur ein Schiff, mit einer durchgehenden

jonischen Pilasterordnung; ihre Verhältnisse sind hoch, streng ausgerechnet, in der kahlen und steifen Formensprache dieser Zeit.

Der Retablo, dessen steilen architectonischen Aufbau der Baumeister J. B. Monegro lieferte, besteht aus einem dreiteiligen Hauptkörper und mittlerem gegiebelten Aufsatz. Die große Rundbogennische war bestimmt für ein Gemälde der Asunta, darüber die Anbetung des Kindes; der gekrümmte Giebel umschließt ein Rund der hl. Veronica; kleine Bogenblenden an den Seiten die Gestalten des Täufers und des Apostels Paul, die hl. Benedict und Bernhard. Johannes und Paulus sind imposante Gestalten von mächtigem Bau, in schwärzlichem Ton, nicht ohne Erinnerungen Michelangelo's. In der Auferstehung erkennt man Motive aus Tizians Petrus Martyr und der Verklärung in S. Salvador. Auf dem Giebel lagern Statuen der drei theologischen Tugenden von weißbemaltem Holz, an den Enden des mittleren Gesimses stehen die Propheten: diese plastischen Zuthaten erinnern an Jacopo Sansovino.

Die Asunta

Das Hauptgemälde der himmelfahrenden Maria ist jetzt durch eine Copie ersetzt. Das Original reizte die Begehrlichkeit des Infanten D. Sebastian, in dessen einst zu Pau in den Pyrenäen aufgestellter merkwürdiger Galerie der Verfasser in den siebziger Jahren dieses außerordentliche Werk gesehen hat. Das Feuer des skizzirenden, von Farbe schweren Pinsels, die gesättigten Tinten, grün, goldbraun, gelber Ocker, Carmin, Indigo, zuweilen auch changirend, durch überall eingeworfene schwärzliche Fäden auf einen düsteren Ton gestimmt, diese mächtigen Gestalten in ihren weiten scharfgebrochenen Gewändern von unruhigem Licht- und Schattenspiel, sie bannten das Auge an die dort so seltsam deplacirte Leinwand, die in dem gedämpften Licht einer *Capilla mayor* und zwischen Weihrauchwölkchen gesehen werden sollte. Ein außergewöhnlich persönliches Werk! Man fühlt, der Grieche will diesen stolzen Priestern, Rittern und Damen Castiliens zeigen, was er ist, und zugleich der dortigen Malergesellschaft mit ihrer glatten Vollendung und frostigen Färbung, ihren allgemeinen Gesichtern und conventionellen Posen eine Ahnung ihres Nichts geben!

Der Gedanke, daß man dies Gemälde mit Tizians Meisterwerk vergleichen werde, hatte wohl diese ungewöhnliche Concentration seiner geistigen Potenz ausgelöst. Die Asunta der Frari war auch ein gefährlicher Vorgänger besonders für einen, der aus derselben Schule kam. Nachahmung wäre hier ebenso bedenklich gewesen wie gesuchte Originalität. Eine äußerliche Aehnlichkeit war ja unvermeidlich: durch den Gegenstand; sein Glück war die gänzliche Verschiedenheit der Geister. Er mußte seine eigenen Wege gehen, und er hatte das Zeug dazu. Man kann verschieden darüber denken, welche von beiden sympathischer, hinreißender ist; aber vernichtet wird die Asunta des Schülers nicht durch die des Meisters.



Greco: Die Asunta. Sammlung der Infantin Doña Christina in Aranjuez

Der fundamentale Unterschied liegt in der Auffassung des inneren Verhältnisses der beiden Gruppen, aus denen der kühne Dualismus der Gemälde sich aufbaut.

Dort war die Apostelgemeinde mit leiblichen Augen Zeuge des sich vollziehenden Wunders, hier wird es nur geahnt, aus dem Rätsel des leeren Sarcophags. Dieser, bei Tizian unsichtbar, ist auffällig in die Mitte gestellt, zwischen die beiden Gruppen der Apostel. Daher dort das stürmische Gebahren der von Ueberraschung und Jubel durchwogten Schar, ein Hymnus echt italienischer, demonstrativer Geberdensprache, wie ein Händelsches Halleluja. Statt diesem Himmelslicht des Schauens wählte der Grieche einen Dämmerzustand: das Ringen von Befremden und Zweifel, durch die aufgehende Ahnung, zum Aufgang des tröstlichen Glaubens. Solche innere Vorgänge sind nun mit überzeugender Klarheit im Geberdenspiel dieser ernsten bewegten Männer vorgeführt; den Schlüssel giebt der nach oben Deutende, sich neigend zu dem knieenden Greis mit dem Buch, in dem dieser Aufschluß gesucht hatte.

Aber auch die Madonna ist demgemäß abweichend geschaut. Bei Tizian steht sie wie auf festem Boden, angesichts der vor ihr sich aufthuenden Herrlichkeit Gottes, in selige Anbetung verloren. Wie wenn sie ohne des Todes dunkle Pforte, aus sanftem Schlummer im Zustand der Verklärung erwache.

In dem Gemälde von Toledo dagegen ist es, als sei sie im letzten hellsehenden Augenblick einer über sie kommenden Ekstase, fast wie durch eigene Geisteskraft, der Erde entrückt, emporgerissen, wie Paulus sich sein Ende dachte (1. Thessal. 4, 17). Das Haupt zurückgelehnt, breitet sie die Arme aus, in einer mächtigen den Raum des Bildes durchschneidenden Diagonale, als wolle sie den Himmel umspannen. Bei Tizian schwebt die Gestalt in völliger Einsamkeit über dem Getümmel großer und kleiner Engelskinder zu ihren Füßen, der Elementargeister des Himmels. Hier sind ihr glorreiche himmlische Jungfrauen entgegengestürmt, von heroischen Formen, fast zu weltlich und spanisch berückend, in begeisterter Bewillkommnung, aber doch als Gefolge sich hinter ihr ordnend, denn ihre hohe Gestalt bleibt ganz frei. Auf das Bild der sie empfangenden Gottheit hat er verzichtet.

So tritt dieser enthusiastische obere Teil in auffallenden Contrast mit der nachdenklich beratenden und überlegenden Versammlung darunter.

Der Christus auf dem Calvarienberg

Ein Gemälde wie die Asunta in S^o^ Domingo, das Werk eines Mannes, der vor einem Jahrzehnt aus Venedigs Ateliers hervorgekommen war, mußte in Toledo noch ganz anders wirken als in Rom. Die dortigen Maler, wie Luis de Velasco, waren Nachzügler des italienischen Manierismus, aus zweiter Hand, und von schwachem Talent. In der That war der Erfolg

des griechischen Gastes unzweifelhaft; er bahnte ihm den Weg zur Kathedrale. Das war keine gewöhnliche Ehre. Die zu erwartende Nachfrage stellte eine glänzende Zukunft in Aussicht. »Die Kathedrale von Toledo,« schreibt der venezianische Gesandte Badoer im Jahre 1565, »ist schöner und reicher als irgend eine der Christenheit.«

Der Auftrag des Capitels war schon im Jahre 1577 ergangen, am 15. Juni 1579 war das Bild vollendet. Bestimmt war es für den *Vestuario del sagrario,* wo außer den Meßgewändern auch Reliquien, z. B. aus der Garderobe der hl. Jungfrau, bewahrt wurden. Vielleicht hängt der vorgeschriebene Gegenstand: die Entkleidung Jesu vor der Kreuzigung *(el espolio* oder *el despojo de las vestiduras)* mit dieser Bestimmung des Raumes zusammen. Jetzt hat es den Hauptplatz über dem Altar im großen *Salon de las vestiduras,* der zu den am Ende des Jahrhunderts nach dem Plane Quiroga's errichteten großartigen Anbauten nordostwärts von der Kirche gehört. Hier liegt der Kuppelraum *(Ochavo)* oder das Reliquiar, die *»Virgen del Sagrario«,* die Sacristei. In jenem Salon sieht man noch beisammen Francisco Goya's Judasverrat, ein Apostolat des Greco, drei gute Stücke Orrente's, und an der Decke das beste Fresco Luca Giordano's in Spanien: das Wunder des hl. Ildefonso.

Gewählt war der Augenblick, wo Jesus auf der Richtstätte vor dem am Boden liegenden Kreuze eingetroffen ist. Er steht vorn zwischen dem römischen Hauptmann und den Schergen, deren einer den oberen Saum seines Rockes packt. Dahinter, dichtgedrängt, wie aus einem Thorweg sich hervorwälzend, die Wache, Juden dazwischen, überragt von einem Walde von Spießen und Hellebarden. Diese waffenklirrende, vom Getöse verworrener Rufe erfüllte Masse wirkt indes nicht störend, sie sinkt zurück vor den Gestalten des Vordergrundes, denen sie eher als Folie dient. Als Gegengewicht hat der Maler, vermöge einer sehr freien Raumabbreviatur, in die linke Ecke eine Gruppe heiliger Frauen, drei Halbfiguren, gesetzt, die, am Fuß der Terrasse angekommen, unvermutet den Mann vor sich sehen, der mit einem Bohrer am Marterholz beschäftigt ist. In Adel der Züge, in Ausdruck des Zartgefühls bei tiefem Weh, dürfte diese Gruppe unter verwandten Darstellungen dieser Zeit schwerlich ihresgleichen finden. Christus selbst ist außerhalb ihres Gesichtskreises gedacht. Alles ist aufgeboten, unser Auge auf ihn zu lenken und zu ihm zurückzuführen: sein Stand genau in der Mitte des Vordergrundes, die Frontansicht, frei von allen Seiten, der leuchtend krapprote Rock und Mantel. Das Antlitz und die grossen Augen nach oben gewandt, die Rechte an die Brust gepreßt, die Linke bedeutungsvoll über das Kreuz am Boden ausgebreitet, scheint er für den Augenblick allem um ihn her entrückt, als sei er im Begriff, dem ihn umdrängenden Schwarm zu entschwinden, zu entschweben. —

Von diesem Bilde hat sich eine kleine eigenhändige Replik in Venedig gefunden. Sie war bis zum Jahre 1874 in der Galerie Manfrin, aber unter dem Namen Barocci's! Einige Varianten sind bemerklich: der den Saum

des Rockes fassende Arm fehlt; statt dessen legt ihm der Mensch von hinten die Hand über die Schulter; der Porträtkopf des Longinus verrät ein anderes Modell; die Kopfform Christi ist länglicher. Die Zeichnung ist sorgfältiger bei sehr geistvoller Ausführung z. B. der Hände; in dem Toledaner Bilde finden sich auffallende Unregelmäßigkeiten in der Größe der Köpfe. Die Proportionen sind hier schlanker, überhaupt ist die Hand hastiger, aufgeregter.

Wie mag diese Replik den Weg mitten aus Spanien nach Venedig gefunden haben? Hier drängt sich doch die Frage auf, ob nicht vielleicht der Maler die Composition aus Venedig mitgebracht habe, wie er jene Blindenheilung mit nach Rom genommen hatte. Das Gemälde, noch mehr die Manfrin'sche Wiederholung, steht den italienischen Stücken wieder näher, von der hier in steigendem Maße vordringenden Manier ist wenig zu sehen. Einige glaubten allerdings in gewissen Köpfen spanische Typen zu erkennen, besonders in dem Hauptmann; in dem hageren Don Quixote-artigen Kopf rechts hinter Christus, der die Hand befehlend vorstreckt; auch die edle Fassung der Frauen hat an Toledanerinnen erinnert.

Ferner zeigt das Bild gewisse altertümliche Züge in der Composition, byzantinische Reminiscenzen, die in den italienischen Stücken verschwunden waren. Die strenge Frontansicht, die symmetrisch gestellten Gestalten, der Wellenschlag der dichtgedrängten Köpfe, Scheitel und Helme des Hintergrundes, das Unisono des zugleich heftigen und militärisch straffen Vordringens dieser Masse, das sind solche hieratische Anklänge, die zum Gesammteindruck beitragen. Dieselbe Scene kommt vor im Dom von Monreale; da steht Christus links, von zwei Männern gepackt, rechts der Hauptmann mit der Wache, am Boden ein Halbknieender, der die Pflöcke zur Befestigung des Kreuzstammes einschlägt: JESVS CHRISTVS DVCTVS AD CRVCIS PASSIONEM. —

Wo die Idee des Bildes auch entstanden sein mag, es ist gewiß sein bedeutendstes Erzeugnis. Darin sind alle, die es gesehen haben, einstimmig [1]). Damals war es ohnegleichen in Geist des *tocco*, in Reichtum und Reiz der Farbe, Fülle der Charakteristik, intensiver Bewegung, erschütternden Contrasten, plastischem Leben, Zauber des von blitzenden Lichtern durchzuckten Chiaroscuro, stark persönlichen Accenten bei tiefempfundener Schauung des Vorganges.

Und da müßte man die Maler wenig kennen, wollte man sich wundern, daß der Neid alsbald gegen das Meisterwerk die »Autochthonen« mobil machte. Er war ja ein Fremder, ein Grieche sogar, also mindestens mit einem schismatischen Stammbaum belastet. Noch vor der Ablieferung des

[1]) PALOMINO sagt: es reicht hin, seinen Rang zu beglaubigen (calificarle), ja es hat einige Köpfe, die von Tizian scheinen. Der Italiener NORBERTO CAIMO (1755) bestätigt dies und geht noch weiter: hà in sè tutta la delicata maniera di Tiziano. R. CUMBERLAND: so entirely in the style and manner of Titian, that his reputation would have suffered no injury by its adoption.



Greco: Die Entkleidung Jesu auf dem Calvarienberg. Kathedrale in Toledo

Bildes an die Opera des Domes verdichtete sich diese feindliche Stimmung zur Cabale. Den Vorwand zum Rechtsstreite lieferte seine angeblich zu hohe Forderung, die der Vertreter der Obra, der Kirchenpfleger, nicht zugestehen wollte. Am 15. Juni 1578 erscheinen der Canonigo Obrero (später Erzieher Philipps III und sechs Monate lang Erzbischof), D. Garcia de Loaisa Xiron, und der Maler bei dem Notar und ernennen ihre Taxatoren, je einen Maler und Bildhauer. Greco hatte am 2. Juli 1577 und am 3. März 1578 im ganzen 150 Ducaten bekommen; jetzt war das Bild fertig, aber der Preis, den er forderte, und den er also, seine Leute wenig kennend, nicht vorher ausgemacht hatte, wurde für zu hoch erklärt. Die Taxatoren, der Bildhauer des Capitels und Maestro mayor der Kathedrale, Nicolas de Vergara, und der Maler Luis de Velasco entscheiden, daß ihm die Summe von 2500 Realen (250 Ducaten) ausgezahlt werden solle, vorausgesetzt, daß er einige Unschicklichkeiten beseitige, »die die Historie entstellen und den Christus entwürdigen« *(ympropiedades que ofuscan la dicha historia y desautorizan al Christo);* als solche werden bezeichnet: drei bis vier Köpfe, die über dem des Heilandes stehen; zwei Helme mit Visier *(çeladas);* und endlich sollen die drei Frauen von Christus weggerückt werden, gemäß den Worten des Evangeliums: »sie schauten von ferne« (Ev. Marc. 15, 40). So sieht man sie im Bilde Overbecks.

Die Taxatoren des Künstlers, der Maler Baltasar Cimbron und der Bildhauer Pero Martinez de Castañeda erklärten, »das Bild habe eigentlich keinen Preis und keine Schätzung, nach Größe, Kunst und Gegenstand; aber in Anbetracht der schlechten Zeiten *(miseria de los tiempos)* und nach dem gegenwärtigen Rang solcher Werke solle man für Arbeit, Mühe, Fleiß und aufgewandte Zeit dem Maler 900 Ducaten zahlen«.

Da keine Einigung zu erzielen war, so wurde die Entscheidung einem von beiden Parteien erkorenen Schiedsrichter übertragen *(juez arbitro arbitrador, amigable componedor, juez de abenencia y transaccion)* in Person des Alejo de Montoja, Contraste von Toledo (d. h. Controleurs der edlen Metalle, Maße und Gewichte). Dieser entschied am 23. Juli 1578, in Ausdrücken, die wie Hohn klingen: »In Anbetracht, daß besagtes Gemälde zu den besten gehört, die ich gesehen, und daß es, seinen vielen Vorzügen entsprechend bemessen, so hoch geschätzt werden müßte, daß es wenige oder niemand würde bezahlen wollen: so sollen, in Anbetracht der Beschaffenheit der Zeiten und dessen, was man gewöhnlich in Castilien für Gemälde großer Meister zahlt, 3500 Realen (350 Ducaten) ausgezahlt werden.« Diese Summe verhält sich zu den von den Taxatoren festgesetzten ungefähr wie 4 zu 3 und 10. Einige Jahre später hat ihm der Pfarrer von St. Thomas für das Gemälde des Grafen Orgaz, das ungleich flüchtiger gemalt ist, 1200 Ducaten gezahlt. Den Punkt der Unschicklichkeiten stellt der Schiedsrichter den »Theologen« anheim. Der Maler mußte sich bequemen, das Bild für jenen Preis abzuliefern, und in der Kathedrale oder deren Obra »wegzunehmen, was weggenommen werden sollte«.

Es blieb nun noch die Herstellung des kunstvollen vergoldeten Holzrahmens übrig, die ihm später ebenfalls übertragen wurde, am 9. Juli 1585. Der Preis der vollendeten Arbeit wurde im Februar 1587 von den Sachverständigen — der berühmte Bildhauer Estevan Jordan war vom Maler ernannt — auf 200600 maravedis, 138200 für das Schnitzwerk, 62400 für die Vergoldung bestimmt. Also 532 Ducaten; er erhielt für den Rahmen 182 Ducaten mehr als für das Gemälde. Diese Zahlen reden für sich selbst. Unwissenheit und theologische Nörgelei, Fremdenhaß und Brodneid hatten bei diesem beschämenden Handel einen Bund geschlossen[1]).

Der Holzrahmen des Meisters ist erst in unserem Jahrhundert, unter dem Cardinal D. Luis de Borbon, durch eine prunkvolle Einfassung von Bronze und farbigem spanischen Marmor ersetzt worden.

Philipp II

Wenn Domenico einst die spanische Reise nicht ohne Absichten auf Philipp II und den Escorial unternommen hatte, so war jetzt seine Stunde gekommen. Nach mehrjährigen Fundamentirungsarbeiten war im Jahre 1575 der Aufbau der Kirche mit den vier großen Kuppelpfeilern begonnen worden. Mit solcher *furia* (sagt ein Augenzeuge) ging der König vor, daß schon nach elf Jahren die Einweihung stattfinden konnte. Und mit nicht geringerem Eifer wurde bereits die Herstellung der Gemälde betrieben.

Wer dem König vom Greco gesprochen hat, ist nicht bekannt. Aber wie sollte diesem hundertäugigen Büreaucraten der Fremdling in Toledo entgangen sein?

Auf Beziehungen zum Hofe weist ein Porträt des Bildhauers Pompeo Leoni, zu Keir in Schottland; dargestellt im Geschäft des Modellirens. Pompeo kam damals (1571—1578) öfter nach Toledo, wo er den Sarcophag für die aus St. Denis hierher gebrachten Reste des hl. Eugen in Arbeit hatte. — Auf dem Tisch steht eine fast fertige Marmorbüste Philipps; eben betrachtet er, etwas zurückgelehnt, prüfend den König. Er ist im Begriff, mittelst eines langen Stahlmeißels, den er auf ein als Hebel angestemmtes Holzstäbchen setzt, zwischen Hals und Krause die Tiefen zu reinigen.

Ein merkwürdiges Gemälde, noch im Escorial, war ihm wahrscheinlich vom Könige als Probestück aufgetragen worden, wie um dieselbe Zeit jene Taufe Christi dem Mudo. Thema war die Anbetung des Namens Jesu durch das Universum, nach Paulus, Brief an die Philipper II, 10. Man nennt das Bild die Glorie des Greco, das Purgatorio, auch »den Traum Philipps« (5′ 1″ 2‴ × 4′). Früher hing es in der »Zelle des Prior«, umrahmt von einer Blumenguirlande des Mario dei Fiori. »Du erzählst

[1]) Sie beweisen, sagt FORADADA, »el incalifiable abuso, cometido con el insigne pintor, escultor y arquitecto, Domenico Theotocopuli.«



Phot. Anderson

Greco: Der Traum Philipps. Im Escorial

mir meinen Traum«, *Τὸ ἐμὸν ἐμοὶ λέγεις ὄναρ,* hätte Philipp vor diesem Bilde mit Plato ausrufen können. Wie ein Gedankenleser sollte sich der Maler in sein Inneres eingeschlichen haben, das alle diese Träume mit den Schrecken der Wirklichkeit umschwebten.

Eine weite Steppe, begrenzt von einer kahlen Sierra, hoch oben zwischen Wolken in grünlich-goldener Glut das Monogramm Jesu, umringt von einem Kranz knieender Engel. Aus dem Grund der Steppe bewegt sich heran ein dichtgedrängter Zug von »Pilgern der ewigen Stadt«, bis zum Vordergrund. Hier kniet auf türkischem Teppich und goldgesticktem Kissen ein Kreis von Auserwählten der streitenden Kirche, man erkennt die dunkle Silhouette des Königs, in kurzem schwarzen Mantel, mit schwarzen Handschuhen, weißer Halskrause. Neben ihm, von hinten gesehen, der Kaiser, gegenüber der hl. Laurentius, dann der hl. Mauritius, ein Cardinal . . . In beängstigender Nähe rechts windet sich ein Glutstrom, aus dem der große Drache sich aufbäumt, dessen Höllenrachen, dicht bevölkert, uns entgegenklafft. Dahinter überspannt diesen Acheron eine Teufelsbrücke, ebenfalls von einem Zug Waller beschritten, aus dem einige aber das Gleichgewicht verlieren.

Selten ist an dergleichen Phantasien so viel Geist in Zeichnung und Farbe aufgewendet worden. Auch Callots Nadel hat seinen Figürchen kaum mehr Leben in wenigen Strichen geben können.

Der hl. Mauritius im Escorial

Das Bild fand des Königs Beifall. Der erhoffte Auftrag für die Kirche des Escorial ließ nicht lange auf sich warten. Es war das Gemälde für den Altar des hl. Mauritius, des Hauptmanns der thebanischen Legion. Rahmen und Maße wurden beigefügt.

Da hieß es nun: Hic Rhodus, hic salta! Die Zukunft schien in seine Hand gelegt. Aber über diesem hl. Mauritius stand kein guter Stern. Nach dem Proceß mit dem Capitel war der Künstler in finanzielle Bedrängnis geraten. Im Frühjahr 1580 wird dem König berichtet, er habe die Arbeit eingestellt, weil er weder Farben noch Geld habe. Es ergeht nun der Befehl, ihn mit feinen Farben, besonders Ultramarin zu versehen.

Das Gemälde kam endlich an, und wenn es seine Absicht gewesen war, zu überraschen, so schien der Zweck erreicht.

Man hatte vielleicht wieder eine waffenklirrende Scene erwartet, den römischen Hauptmann mit Gefolge, vor dem finsteren Imperator Maximian Zeugnis ablegend, oder die dem Tod geweihte Schar zum Glaubensmut entfachend. Etwas im Stile des *Espolio* zu Toledo, der wohl auf die Wahl gerade dieser Legende für ihn geführt hatte.

Aber was war hier dargestellt? Nur langsam vermochte man sich die Gruppe des Vordergrundes zu enträtseln. Man sieht sechs hochgewachsene Männer zusammenstehen, die mit geheimnisvollen Geberden und melancho-

lischem Ernst ein bedenkliches Problem zu erörtern scheinen, während andere dahinter mit gespanntem Ohr der Entscheidung harren. Es sind wieder getreue Bildnisse Toledaner Ritter von unanfechtbarem Stammbaum. Dächte man sie sich als Halbfiguren um einen runden Tisch mit roter Decke, so hätte man ein Staatsconseil im Madrider Schloß, an dem der Historiker sich erbauen würde. Der greise Officier rechts trägt einen modernen Plattenharnisch nebst weißer *gorguera*, dahinter ragen Hellebarden. Aber nein, mit langen nackten Beinen, barfuß erscheint man nicht im *Consejo de S. M.;* dies pseudorömische Costüm, dieser kurze Waffenrock und weiter nichts, sieht aus wie eine Maskerade. Oder ist der Generalstab im Begriff, einen Fluß zu durchwaten?

Die Scenen des Hintergrunds geben den Aufschluß. Es ist die Niedermetzelung der thebanischen Legion, auf die der Mann zur Linken den Officier in der Mitte hinweist. Dieser edle Kopf voll tiefer Schwermut ist der hl. Mauritius. Ein Page hält seinen Visierhelm. Den Ueberredungskünsten der auf ihn einredenden Militärs setzt er, ruhig und fest, mit vielsagendem Fingerzeig, seine Christenpflicht entgegen. Darüber die ihn erwartende »himmlische Surprise«: Reizende castilische Musikantinnen mit hohen schwarzen Locken und melancholischen Augen. Das Erstaunlichste an diesem Bilde aber war die Malerei. Was war aus dem venezianisirten Griechen des Palasts Farnese geworden! Statt sonorer Harmonien die crüdesten Farbencontraste, wasserblau und schwefelgelb. Statt des aus farbigem Halbdunkel milde auftauchenden Lichtes grelle Sonnenflecke und Blitze; statt des gleichmäßigen warmen Incarnats ein fahles Grau, mit violetten Halbtönen und grünlichen Lichtern, durchsetzt von gelben und roten Reflexen. Dazu die traurigen Mienen und das feierliche Gebaren dieser seltsamen Gestalten, die im Leeren zu schweben scheinen. Er arbeitete wie Tintoretto nach kleinen bemalten Tonmodellen, die er vor sich aufhing.

Die Spanier zerbrachen sich den Kopf über diese unerhörte Zukunftsmusik; sie glaubten, sein Künstlerstolz sei verletzt worden durch das, was sie als höchstes Compliment gemeint hatten: er male wie Tizian. Er hatte ja freilich erreicht, ihm so unähnlich wie möglich auszusehen. Im Escorial konnte man Vergleiche anstellen. Hier war dies aber nicht die richtige Politik.

»Das Gemälde«, berichtet Sigüenza, »befriedigte S. M. nicht. Und das ist kein Wunder, denn es befriedigte wenige, — obwohl man sagt, daß viel Kunst darin sei und sein Urheber viel verstehe und ausgezeichnete Sachen von ihm zu sehen seien.« Er erlebte die bitterste Kränkung in seinem Leben: er erhielt das contractmäßige Honorar ausgezahlt, aber das Werk wurde untauglich erklärt für den Altar des hl. Mauritius. Der Florentiner Romulo Cincinnati, ein Schüler Salviati's, mußte ein Ersatzbild anfertigen. Seine unbedenkliche, aber schwache Leistung ist voll von Reminiscenzen des verschmähten Greco. Am 17. August 1584 übergab der König dessen Werk dem Prior. Man sah es später in der alten Kirche.



Phot. Anderson

Greco: Die Bekehrung des hl. Mauritius. Im Escorial

Den Zettel mit der griechischen Signatur hält eine Schlange im Rachen. Größe 15′ 11″ 7‴ × 10′ 10″ 5‴.

* *
*

Dies sind die Anfänge des Mannes vom Osten in Hispanien, die Anfänge dieser vierzig Jahre, wo er im entthronten Toledo saß und in die Kirchen und Capellen Altcastiliens seine Traumgebilde sandte, deren gesammelte Skizzen er in einem Saal seines Hauses bewahrte.

Der Eindruck dieser seltsamen Erscheinung war ein wunderlich gemischter, und dem entsprach der ihm bereitete Empfang.

Zwar schienen seine Chancen nicht günstiger gedacht werden zu können. Ein unzweifelhaftes Genie, ausgerüstet mit einem fast schrankenlosen Können, erwachsen zwischen den vor seinen Augen entstehenden Meisterwerken Venedigs, zuletzt ein Familiare des päpstlich-farnesischen Hofes in Rom, kommt er in ein Land, wo man das Größte und Vornehmste haben möchte, während zur Zeit noch eine abgelebte doctrinäre Schule ihr Scheinleben führt, eine von Haus aus frostige, importirte Kunst, die im Grund gar nicht zum Nationalcharakter stimmte. Ein scharfes Auge für alles lebendig-charakteristische, angeborener Sinn für Licht und Farbe, eine fast unheimliche Macht der Phantasie, schien ihn zum Bahnbrecher zu machen, berufen, schon jetzt zu bringen, was man sich dort erst viel später auf eigenen Wegen erringen sollte.

Aber der Uebergang war zu schroff. Staunen und Aergernis, Ahnung eines Außerordentlichen und Verletzung durch Rücksichtslosigkeiten jeder Art gegenüber dem, was diese förmlichste der Nationen für Würde, Schönheit, Anmut zu halten gewohnt war. Und er war nicht ein Mann des Entgegenkommens. Sein Unstern wollte noch, daß er in einer Stadt sich niederließ, aus der das Leben im Begriff stand zu entweichen, zu erstarren.

Wie es hätte zugehn müssen, sieht man ein halb Jahrhundert später in einer Stadt des Lebens. In Sevilla fand man den Weg, der dem Spanier allein gemäß, durch den Naturalismus, den Weg zum Geist durch Entgeistung.

So aber war ihm beschieden, den Kelch der Enttäuschung und des Mißerfolges zu kosten bis auf die Hefe. Sein erstes Erlebnis war der schmähliche Proceß mit dem Capitel. Die größte Arena, die je in Spanien Malern sich aufgethan, der Escorial, hat sich ihm verschlossen. Der König, ein Verehrer seines Lehrers, der gern die ganze Plejade Venedigs sich geholt hätte, hat ihm den Rücken gekehrt. Selbst materielle Not ward ihm nicht erspart.

Diese Erfahrungen mußten zurückwirken auf sein Schaffen. Doch Verkennung konnte einen solchen Charakter wohl verbittern, aber nicht irre machen. Sie konnte nur Verachtung auslösen und Trotz. Trotz in der Betonung dessen, was Anstoß gegeben hatte, und in Abwendung von dem, was Bewunderung fand. Ein geistvoller Theologe hat gesagt, jeder



Phot. Anderson

Greco: Das Begräbnis des Ritters Orgaz. In der Kirche S. Tomé zu Toledo

Mensch schwanke zwischen seinem Urbild und Zerrbild. Dieses Zerrbild hat er sich nun mit allen Kräften bemüht herauszubringen. So erfand er denn an stelle venezianischer Farbenglut seine kalte (conträre) crüde Scala, setzte ihrem Reichtum die Verneinung der Schwarzweißmalerei entgegen, dem Schmelz der Vollendung wilden Skizzismus, der Würde und Anmut das Stammeln und Rasen des Irren.

Aber die folgende Generation sah ihn mit anderen Augen an. Velazquez hat in seiner Asunta — wohl der einzige Fall solcher Entlehnung bei ihm — eine Erfindung des Greco nur in seinen Dialect übertragen. Und ein Poet dieser Tage, als er in Toledo vor seinem Porphyrgrab stand, erinnerte sich nicht mehr des Hexensabbats, ihm erschien das Bild eines Genius, »der einst der Leinwand Leben, dem Holz Geist gab, dessen magischem *(suave)* Pinsel Iris die Farben, Phöbus Licht und Morpheus die Schatten des Hades verliehen hatte« (Gongora).

XXII

DIE REITERSTATUE PHILIPPS IV

VON

PIETRO TACCA

(Zeitschrift für bildende Kunst. XVIII. 1883)

Papst Bonifaz VIII soll die alten Florentiner die *quinta essentia* unter den Nationen genannt haben; ich weiß nicht, ob schon jemand den Gedanken gehabt hat, die Geschichte ihrer Diaspora zu schreiben und deren Einfluß in den Wandlungen der Civilisation zu verfolgen.

Ein Hauptcapitel dieser Geschichte würde sich mit der bildenden Kunst Spaniens vom XIV. bis zum XVII. Jahrhundert beschäftigen müssen. Dieser Zeitraum umfaßt ungefähr die Vorgeschichte, die Höhe und das Sinken der expansiven Bewegung der spanischen Nation, und diese fällt zusammen mit der stärksten Anziehung und Verschmelzung ausländischer Elemente, des französischen zuerst, dann des niederländischen, endlich des italienischen, das aber zu allen Zeiten mit hineinspielt.

Sollte nicht die Stellung, welche Florenz als Wiege unsrer modernen Cultur einnimmt, zusammenhängen mit der Begabung für Mechanik und mechanische Auffassung der Erscheinungen, auf der ja die Ueberlegenheit der neueren Naturwissenschaft gegenüber dem Altertum beruht?

Der die Maschine des Weltalls reconstruirende Geist Galilei's, die realistische Politik des großen Staatssecretärs, die Domkuppel Brunellesco's, die ephemeren Wunder der Maschinerien ihrer Feste und Bühnenspiele, zeigen dieses Talent bei verschiedenen Anlässen; und in dem Geiste Lionardo da Vinci's war alles dies, das Größte, Ernste und das Spielende beisammen: theoretische und praktische Mechanik und jene unterhaltenden Scherze, die in der Ueberlieferung bei Vasari allein haften blieben. Wenn er sich in seiner Grabschrift *Mirator veterum discipulusque memor* nannte, so hatte er wahrscheinlich besonders den größten Mechaniker des Altertums, Archimedes, im Auge.

Diese Betrachtungen drängten sich auf bei der Vergegenwärtigung einer Episode aus dem Ende jener Zeit, die ich jetzt erzählen will. Die große Bronzeplastik war ein Kunstzweig, in dem die Florentiner auch im XVII. Jahrhundert noch unbestritten die ersten waren; und die beiden kolossalen Reiterstatuen aus der Schule des Gian Bologna in Madrid sind gleichsam die Grenzpfeiler jener jahrhundertelangen Geschichte florentinischen Imports auf der Halbinsel.

Der letzte Zeitraum dieser Einflüsse und Einwanderungen beginnt mit Carl V und endigt mit seinem Urenkel. Befördert wurden sie durch die

politische Abhängigkeit Toscana's von Spanien. »Die mediceischen Großherzöge«, sagt Badoer (1575), »verdanken dem Hause Oesterreich nicht nur ihre Würde, sondern auch deren Erhaltung, ja die ihres Lebens und Staates.« Und Morosini: »Franz I ist gänzlich und in allem von Spanien abhängig, er leiht dem Könige Geld in ansehnlichen Summen, stellt ihm Soldaten eigener Aushebung, beschenkt ihn mit Schiffen voll Waffen, berät ihn wie dessen eigene Räte und Gesandte, und des Königs Feinde sind die seinigen.« —

Unter den italienischen Bildwerken Spaniens, Zeugen der Prachtliebe seiner Prälaten, Granden und Bürger bis zum XVI. Jahrhundert, finden sich wenige Bronzen von Wert, und diese sind meist ohne Namen. Das Relief des Gesandten in Badajoz und die Gruppe des hl. Martin in Valencia sind beinahe Unica.

Die Habsburger waren es, die die große Bronzekunst dort eingeführt haben. Im Jahre 1549 hatte Ferrante Gonzaga den Kaiser mit einem seltenen Werk überrascht: seiner Statue mit der gebändigten Furie zu Füßen, dargestellt in Cäsarenart als nackter Heros, um dessen Körper sich eine abnehmbare Rüstung schloß, die den heidnischen Halbgott in einen gewappneten Ritter verwandelte. Dieses Meisterwerk des Leone Leoni aus Arezzo hatte zur Folge die Berufung des Künstlers an den Hof, als *scultore cesareo*, und bezeichnet den Anfang einer fünfzigjährigen Verbindung der Leoni, Vater und Sohn, mit dem Hause; also ein Seitenstück zu Tizian, der seltsamerweise in die Lage kam, den Meister wegen eines mörderischen Anfalls auf seinen Sohn Orazio bei dem Kaiser zu verklagen. Dieser Künstler brachte aus seiner Praxis mit die Feinarbeit des Goldschmieds und die charakteristische Linie des Medailleurs; aber jetzt fand er auch den großen, freien, schwungvollen Stil des Bildhauers.

Seinem Sohne Pompeo Leoni, fiel die größte Aufgabe monumentaler Bildnisplastik zu, die Spanien auf der Höhe seiner weltbeherrschenden Macht der Sculptur zu geben hatte: die zehn überlebensgroßen Bronzestatuen des Kaisers und seines Sohns Philipp II nebst den Ihrigen für die Capilla mayor des Escorial. Die Feierlichkeit des Orts, die Pracht der vergoldeten und emaillirten Mäntel, die vor ihren keineswegs sympathischen Zügen zuströmenden geschichtlichen Associationen, vereinigen sich hier zu dem außerordentlichen oft bezeugten Eindruck.

Sie wurden in Mailand gearbeitet, nach der Beschädigung auf dem Transport von Joan de Arphe restaurirt und unter Philipp III aufgestellt.

Die großen Prälaten folgten. Im asturischen Salas steht das figurenreiche Denkmal des Cardinal-Großinquisitors Valdés, und in einem Städtchen der Provinz Segovia die Grabstatue des Cardinals Espinosa.

Venturini sah in Pompeos Atelier zu Madrid im Jahre 1571 auch dessen Büste des Herzogs von Alba, die nebst der von der Hand Jonghelings sowie der des Kaisers und Philipps II einst das Stammschloß bei Alba de Tormes zierten. Nach dessen Verbrennung im Unabhängigkeits-

krieg haben sie ihren Weg ins Schloß Windsor gefunden. Pompeo starb zu Madrid am 13. October 1608.

Die Reihe der mediceischen Geschenke wurde eröffnet durch das Cruzifix Benvenuto Cellini's, das der Herzog Franz I im Jahre 1576 Philipp II für den Escorial verehrte. Sein Vater Cosimo hatte den Marmor dem Künstler, der ihn anfangs zu seinem eigenen Grabdenkmal bestimmt haben sollte (1562), für 1500 *scudi d'oro* abgekauft (1565). Dies Geschenk wurde besonders hoch aufgenommen, da das Werk, als in demselben Jahre begonnen wie der Bau des Escorial, providentiell für dieses Heiligtum bestimmt schien. Als der Wagen am 15. October 1576 am Jagdschloß Pardo bei Madrid eintraf, konnte die Ungeduld des Königs nicht bis zur Ueberführung an den Bestimmungsort warten; die Kiste wurde aufgebrochen. Pompeo Leoni war dabei zugegen, zum Verdruß des toscanischen Gesandten Orlandini, der seine abfälligen Bemerkungen mit anhören mußte[1]). Er führt zwar nur die kleine Flickerei im Marmor an und das Fehlen des Schurzes (der König ersetzte ihn durch sein Spitzentuch, das nicht wieder entfernt wurde); aber wenn er die Arbeit so eingehend durchgenommen hat, so werden einem solchen Kenner wohl andere wesentlichere Punkte kaum entgangen sein. In der That vermißte man in dieser stillosen Arbeit ein klares Motiv, und selbst die Wahrheit des entseelten Körpers. Sie soll auf eine Vision zurückgehen, ist aber augenscheinlich eine etwas geistlos durchgeführte Studie nach einem horizontal ausgestreckten Modell von schmalem Brustkasten; der Kopf, bei dem ein Idealtypus gefordert war, ist maskenhaft und, wie das Ganze, weder lebend noch tot; obwohl die Augen gebrochen sind, ist der Hals geradaufgerichtet. — Wie dem auch sei, Pompeo blieb mit seinem Urteil allein; dem König gefiel das Werk, und ebenso seinem Maler, Juan Fernandez Navarrete, genannt der Stumme. Es wurde auf einer Tragbahre *(barella)* von fünfzig Männern unter Führung des Baumeisters Bartolomé Cabrera nach dem Escorial getragen, für dessen Capitelsaal es bestimmt war[2]), später aber hinter dem hohen Chor über einem Altar aufgestellt; der Stumme malte dazu zwei Flügel mit Johannes und Maria in Chiaroscuro, im flandrischen Stil des XV. Jahrhunderts.

---

[1]) Per mostrare d'essere un grande intendente nell' arte osservava ogni punto, et notava certa pocha rimessa di marmo che [era] in quel corpo, per non lo far apparire d'un pezzo intero, similmente non li pareva conveniente che mostrasse le vergogne. Et quanto alla prima osservazione, s'intese fo risposto, che il difetto non era stato dello Scultore, ma del marmo, et il secondo difetto molto bene si potere rimediare con un velo, et simili altre cose. (Orlandini's Depesche vom 6. December 1576.)

[2]) Á de servir en la pieça que se hiziere capitulo en el dicho monisterio. Inventar der Geschenke Philipps II im Archiv des Escorial.

Die Reiterstatue Philipps III

Noch während Pompeo Leoni in Thätigkeit war, kamen Bronzewerke des Gian Bologna und seiner Schule als Geschenke nach Spanien. Im Jahre 1598 verehrte Ferdinand I. dem Erzbischof-Cardinal von Sevilla, Rodrigo de Castro, ein Cruzifix, ähnlich dem im Dom zu Pisa, bestimmt für dessen Grabmal in Monforte de Lemos in der Provinz Coruña. Für die Bronzebüste des Cardinals hatte der Maler von Cordova, Pablo de Cespedes, damals in Sevilla, ein Thonmodell geliefert, das Gian Bologna geschickt wurde. Im Jahre 1602 erhielt Lerma die Fontana, welche Gian Bologna 1559 für das Casino des Erzherzogs Franz gearbeitet hatte, mit der Gruppe Simsons und des Philisters, die Schale von Meerwesen getragen; und als Gegenstück Simson mit dem Löwen von Christofano Stati; er brachte sie in seinen Garten zu Valladolid. Die Schwester des Grafen Lerma, Gräfin Lemos, bekam 1603 ein Cruzifix mit vier Evangelisten in vergoldeter Bronze nach seiner Zeichnung [1]).

Der Ruhm der mediceischen Reiterstatuen des Gian Bologna machte damals die Runde durch Europa. Ihr kalt vornehmes Wesen entsprach den Begriffen von Würde, in denen der spanische Hof tonangebend war. Die Könige hatten ihre Hofmaler; wenn es sie aber gelüstete, in Erz durch ihre Hauptstadt zu reiten, dann mußten sie in Florenz anklopfen. Stolz auf dieses Vorrecht, waren die Herzöge gern bereit, den Potentaten, von deren Wohlwollen ihre schwache Souveränität abhing, mit solchen Geschenken den Hof zu machen [2]).

Die anspruchvollste Form eines öffentlichen Denkmals, eine kolossale Reiterstatue — das erste Beispiel in Spanien — wurde einem Monarchen zu Teil, dessen Bescheidenheit solche öffentliche Huldigungen mehr als irgend einer scheute [3]). Die Veranlassung war wohl die eben beschlossene Zurückverlegung des Hofs von Valladolid nach Madrid (1606), der Geburtsstadt Philipps III. Im Februar 1606 meldet der Gesandte bereits die Absendung des Bildnisses Sr. Majestät, gemalt von Pantoja de la Cruz.

Gian Bologna hatte das Monument des Königs schon weit gefördert [4]), als er durch das Denkmal Heinrichs IV abgezogen wurde. Er starb am 14. August 1608. Zum Glück hatte er sich einen Erben seiner Kunst erzogen, Pietro Tacca, der auch bereits an allen seinen großen Reiterstatuen

---

1) Baldinucci, Professori del disegno II, 558; Desjardins, Gian Bologna, Paris 1882, S. 122.

2) Il gran Duca, siccome si compiaceva che la Toscana fosse la maestra principale delle Belle Arti così donava generosamente a tutte le corti, e ai privati di qualità delle più eleganti produzioni di questi artefici. Galluzzi, Istoria del granducato di Toscana. Vol. V.

3) Schifo di questi segni esteriori d' honore, e di lasciar memoria di se, nennt ihn Orso d'Elci. 27. Sept. 1616.

4) Già era questo a ragionevol termine condotto, sagt Baldinucci.



Pietro Tacca: Reiterstandbild Philipps III

die technische Hauptarbeit gemacht zu haben scheint. Dieser hatte dem Bronzeguß seine ganze Kraft zugewandt, während er die Marmorstatuen, wie die Dovizia im Garten Boboli (eigentlich Johanna von Oesterreich, Gemahlin Franz' I, und für die Piazza S. Marco bestimmt) den Gehilfen überließ. Seit 1609 war er Statuario des Herzogs, der ihn hoch hielt. Er hatte schon an der Reiterstatue Cosimo's I auf dem Platz der Signoria mitgewirkt, 1605 den Guß Ferdinands I auf dem der Annunziata (1603—8) ausgeführt; später hat er Heinrich IV für den Pontneuf vollendet (1611). Gian Bologna hatte ihn testamentarisch zum Vormund seines Erben und Verwalter des Vermögens ernannt. Tacca übernahm also den spanischen »Cavallo«. Sieben Jahre ist das Werk in Arbeit gewesen. Aber die Absendung zog sich hin von 1613—1615. Endlich im Hochsommer 1616 kam sein Bruder Andrea, Propst von Massa, nach Madrid, um die Ankunft zu melden. Am 14. August erschienen von Cartagena her fünf Wagen mit dem Marmor zur Basis, am 15. September folgte die Bronze, deren Transport lange kein Fuhrmann riskiren wollte; am 27. kam endlich der Bildhauer Attilio Palmieri mit einem Brief des Ministers vom 20. August.

Man stellte die Statue vorläufig im Schloßgarten auf. Der elfjährige Kronprinz Philipp war der erste, der sie sah. »Er fragte mich«, erzählt der Agent Raffaello Romena, »nach verschiedenen Punkten, mit viel Scharfsinn« *(con molta acutezza di spirito)*. Am 13. October erschien in vertraulichem Besuch der König mit allen seinen Kindern, der Infantin Maria und ihren Damen, den Herzögen von Lerma und Uceda. Der König betrachtete den Koloß eine Viertelstunde lang, von allen Seiten, von nah und fern, und äußerte Zeichen des Beifalls. Er fragte Romena, wie viel Zeit das Werk gekostet? — »Sieben Jahre. Es sei aber auch schöner geraten als alle früheren ähnlichen Werke.« — Der Herzog von Lerma suchte ihm den Wert dieses Geschenkes begreiflich zu machen: *una singolarissima cosa*.

Am 24. October wurde es in feierlicher Audienz förmlich als Geschenk des Herzogs Cosimo II übergeben; der Herzog von Lerma stellte Tacca's Bruder vor, dieser hielt seinen Vortrag; der König antwortete: «Gewiß schätze ich dieses Geschenk sehr hoch; es ist des Großherzogs würdig» [1]. Tacca hatte auch ein Cruzifix als *sein* Geschenk überreichen lassen. Er erhielt vom König viertausend Scudi, die er mit den Gehilfen teilte. Dem Propst von Massa wurde eine Pension auf die neapolitanische Rente von vierhundert Scudi ausgesetzt, von der er nie einen Soldo bekommen hat. Nach Jahren bot ihm die dortige Finanzverwaltung einen Adelstitel an, den er ausschlug, da die Ausfertigungsgebühren die Einkünfte mehrerer Jahre überstiegen.

Ueber den Platz konnte man sich lange nicht einigen; der Gesandte schlug den Park Lerma's vor, bei S. Geronimo, weil es da von den lust-

[1]) Cierto estimo en mucho este regalo, y es como de mano del Gran Duque.

wandelnden Madridern gesehen werden könne; aber dem König mißfiel der Platz gerade deshalb. Die Statue wurde vorläufig in der Casa del Campo, dem Park unter dem Schloß, jenseits des Manzanares aufgestellt, wo er selbst die Stelle auswählte, am 2. Januar 1617. Hier machte er mit der Familie seinen täglichen Spaziergang; das Bild sollte den vertraulichen Charakter behalten. Später würde sie in den kleinen Garten am Schloß, gegenüber der geplanten neuen Fassade zu stehen kommen, blieb aber im Park. Ich sah 1876 in Granada eine Ansicht der Casa del Campo, wo Philipp IV und Isabella, die Brüder Carlos und Fernando, und seine Schwester Marie vor der Statue stehen.

Unter Isabella II wurde sie auf den großen Platz von Madrid, auch *Plaza de la constitucion* genannt, versetzt (1848), »weil Philipp III ein Sohn der Stadt war, den Hof dahin zurückverlegte und auch diesen Platz selbst (1619) gebaut hat«. Dort von dem Balkon des von Karl II 1674 umgebauten Palastes aus, jetzt städtische Kinderschule, hat er einst den Turnieren, Stiergefechten und Autos zugesehen. Da ragt nun das alte Bild über üppigen Sträuchern, Blumenbeeten und Springbrunnen, geeignet, die unheimlichen, an diesen erinnerungsreichsten Platz von Madrid geknüpften Figuren und Scenen in die Gespensterkammer der Vergangenheit zurückzubannen. Während der Farce der spanischen Republik beschloß das Ayuntamiento (1877), sie zu entfernen, um einem auf der Höhe jener Tage stehenden »republikanischen Denkmal« Platz zu machen.

Die Statue ist ganz denen der Mediceer nachgebildet, das Pferd hat dieselbe Gangart, nur ist es wuchtiger, phlegmatischer als das feurige mit flammender Mähne und schnaubenden Nüstern, das im Jahre 1605 den Florentinern beschert worden war. Es ist übrigens im Charakter des Reiters, der nichtssagend geradausblickt, ohne die stolz gebieterische Seitenwendung jenes Cosimo mit seinem eisigen Blick, oder die hochfahrende Triumphatorenhaltung Ferdinands. Jenen Charakter hat Tacca wahrscheinlich dem Gemälde des Pantoja abgesehen. Der glatte apathische Kopf mit der schmalen Stirn und dem Pyramidalschopf auf der breiten Tellerkrause erinnert an den Pinienapfel.

Madrid besitzt noch eine andere Bronzestatue, eines Zeitgenossen dieses Königs, in der Cavaliertracht der Tage, des genialsten neben dem beschränktesten Manne seiner Zeit, diese errichtet im achtzehnten Jahre seiner glorreichen Regierung, jene natürlich erst im dritten Säculum seines Weltruhms. Warum geht man an Cervantes vorbei, während man selten die Plaza mayor passirt, ohne an dem armen *Roi fainéant* einige Augenblicke zu weilen? Der eine ist ein Kunstwerk der »Schneiderarchäologie«; ein Hofmännchen aus der Antecamera Lermas, der andere ein hergewehtes Blatt der noch immer großen Kunst der Arnostadt, ein Fragment aus der Chronik der Vergangenheit, um das sich eine Welt von Erinnerungen, Betrachtungen hervordrängt. —

Obwohl im

Zeitalter Philipps IV

der nationale Geschmack in Litteratur, Kunst und Festlichkeiten nach der vom Geist der italienischen Renaissance beherrschten Zwischenzeit wieder auflebte, und die Geringschätzung des Fremden wohl größer war als vorher und nachher, so wurde doch gerade jetzt Florenz das Vorbild für die höheren Unterhaltungen des Hofs. Der König sagte selbst zum Commendatore Serrano, den er zu einer Palastcomödie eingeladen hatte, »diese Unterhaltung müsse ihm bei der Erinnerung an Florenz sehr gewöhnlich vorkommen« (28. Februar 1632). Der junge Ferdinand II (1621 bis 1670) interessirte sich selbst nicht wenig für das Treiben in Madrid, wo florentinische Erfindungen sich wunderlich mischten mit spanisch-mittelalterlichen Elementen, und es giebt keine unterrichtendere Quelle für das dortige Leben in jener Zeit, als die Berichte seiner Gesandten.

Nie war die vorübergehende und bleibende toscanische Colonie bunter gewesen. Der Hof Philipps IV erinnert vielfach an das Dresden Augusts III. Clarendon fiel es auf, daß im Jahre 1650 außer England, Dänemark und Venedig alle europäischen Staaten, von Kaiser und Papst bis auf Polen durch Gesandte vertreten seien, die geborene Unterthanen des Großherzogs waren. Wäre Velazquez nicht an den Hof gekommen, so würden auch jene florentinischen Maler, die vor ihm in den Schatten traten, die Carducho, Cajes, Nardi noch weiter die erste Rolle gespielt haben, wie sie denn für die große Wand- und Deckenmalerei der Paläste und Kirchen bis zuletzt das Feld behaupteten; denn diese Art von Produktivität lag außer dem Talent des Hofmalers. Der aufkommende Luxus der Gärten, Bildergalerien und Statuenmuseen hatte seine Vorbilder in Florenz.

Das Theater bedurfte in dieser Zeit am wenigsten fremder Anregung und Zufuhr, die Spanier nahmen sogar ihre Comödianten mit nach Neapel, Florenz, Mailand und Rom; aber die Ausstattung, von Szenerie, Verwandlungen und Erscheinungen bis zur Musik hinauf, wurde nach florentinischen Mustern gemacht und von Florentinern geleitet. Bei vielen mythologischen und romantischen Stücken des Calderon ist sehr auf die Mitwirkung dieser Zuthaten gerechnet. Das Florenz Ferdinands I war die Wiege der *Opera italiana*, hier führte zuerst Emilio de' Cavalieri, angeregt durch klassische Studien, den Wechsel von Dialog und Arien ein, und Bartolotti erfand die magischen Künste der Bühne. Die Briefe der dreißiger Jahre aus Madrid sind voll von Namen italienischer Musikanten. Die Ingenieure, welche diesen Apparat nach Madrid brachten, Cosimo Loti (seit 1628) und Baccio del Bianco (seit 1650), letzterer ein Schüler Galilei's, hatten die Mediceer selbst für Philipp IV ausgesucht. Bei der Eröffnung des Theaters von Buen Retiro, dessen Bau Loti geleitet hatte, ebenso wie die Anlage seiner Gärten, wurde die Comödie »Dafne« aufgeführt, die erste Oper, die vierzig Jahre vorher (1594) Ottavio Rinuccini in Florenz auf die Bühne

gebracht hatte. Baccio del Bianco war es, der 1653 im Mai die vielbewunderte Inscenirung des Calderon'schen »Perseus« ersonnen hatte. Nach den Beschreibungen der Zeitgenossen [1]) sollte man glauben, daß Mechanik im Bunde mit Phantastik in Buen Retiro ihr Höchstes geleistet hätte; aber der Marchese del Borro meinte, bei Gelegenheit der Vermählungsfeierlichkeiten im Frühjahr 1650, was dort ein Wunder dünke, würde in Florenz im *stanzone de' commedianti* sehr untergeordnet erscheinen [2]).

Ein edler Florentiner, Rutilio Gazi aus Castiglione († 1635), lieferte die Modelle für die Madrider Brunnen in Bronze und Marmor. Der König hatte ihm, ohne Zweifel um ihn stets in seiner Nähe zu haben, das altburgundische Hofamt des Acroy gegeben, das ihm auferlegte, Seine Majestät in der Kirche und auf Reisen (mit drei Pferden) zu begleiten. Er spielte hier eine ähnliche Rolle, wie Tommaso Francini, der Erbauer der Fontana von Pratolino, in St. Germain. Der florentinische Resident nennt ihn *Intendente di statue piccole.* Zwei Silberstatuetten eines Pferdes und einer Mauleselin befanden sich im Palast Pitti. Nach Pacheco hatte keiner das spanische Pferd so genau studirt und mustergültig in Modellen dargestellt [3]). Auch seine in Wachs bossirten und bemalten Bildnisse waren in Madrid sehr beliebt. Weder Baldinucci noch Cean kennen ihn [4]).

Die Statue Philipps IV

Achtzehn Jahre nach der Aufstellung der Statue Philipps III, im dreizehnten Jahre seines Sohnes, kam man auf den Gedanken, auch für diesen ein Denkmal anfertigen zu lassen. Die Statue Philipps IV war nicht bloß das letzte hervorragende Werk aus der Schule Gian Bologna's und der kühnste Guß seines begabtesten Schülers; sie ist für die Geschichte der Bronzeplastik merkwürdig als der erste Versuch, eine große Reiterstatue bloß auf des Pferdes Hinterbeine zu stellen. Mittelbar und unmittelbar haben Velazquez und Rubens, der Bildhauer Montañes, der große Galilei mehr oder weniger Anteil an Charakter und Gelingen dieses Werkes gehabt.

Die Idee scheint von Velazquez und dem Minister Olivares ausgegangen zu sein; sie hing zusammen mit dessen Lieblingsschöpfung, dem Park und Schloß Buen Retiro, seine Gründung fällt in den Anfang der dreißiger Jahre. Alle die auszeichnenden Reize der alten Lustschlösser

---

[1]) v. Schack, Geschichte des span. Theaters III, 10 ff.

[2]) Vi furono molte machine, stimate miracolose, ma al Sr. March. del Borro et a me parono assai inferiori a quelle che si fanno costà allo stanzone de' Commedianti. 5. März 1650.

[3]) Pacheco, Arte de la pintura I, 360. Acroy de Su Magestad, pero mas estimado por famoso escultor.

[4]) Carducho, Dialogos 339. Morì ancora Rutilio Gaci da Castiglione di Toscana *Acroy* del Re, offizio honorevole della Casa di Borgogna che accompagnava S. M. quando va fuori, et era ancor intendente di statue piccole, che faceva fare alla Mtà S. Serrano, Dep. vom 17. März 1635.

spanischer Könige sollten hier vereinigt und übertroffen werden, ja diese wurden vieler ihrer besten Stücke zugunsten des neuen beraubt. Was von Gemälden und kunstgewerblichen Prachtstücken verfügbar war, wurde zusammengeschleppt, die Paläste der Granden mit sanfter Manier geplündert, die Maler des Hofes ganz in Anspruch genommen. So wird im August 1634 jene »Bronzestatue Karls V mit der Ketzerei« von L. Leoni aus Aranjuez hierher gebracht und »in dem ersten Theater beim Eingang« aufgestellt. Indes ohne ein Seitenstück zu dem Bronzekoloß in der Casa del Campo hätte dem Werke Don Gaspars die Krone gefehlt. Er mußte auch zeigen, daß er mindestens ebensoviel zur Verherrlichung seines Philipp thun könne, wie der ihm verhaßte Lerma, dessen Rolle er geerbt hatte, für den Hochseligen.

Baldinucci und Cean Bermudez im Leben des Velazquez erzählen die Vorgeschichte der Statue auf verschiedene Weise, aber nach unzureichender Information und Vermutungen. Der Gang der Verhandlungen liegt, wenn auch nicht vollständig, doch authentisch vor in dem Briefwechsel des mediceischen Archivs, der von Gualandi und Gaye veröffentlicht wurde, indes nicht ohne Stoff für eine Nachlese zurückzulassen, die für das folgende benutzt ist.

Am 2. Mai 1634 erhielt der florentinische Gesandte, Commendatore di Serrano, ein Schreiben des Grafen Olivares aus Aranjuez durch dessen Secretär Pedro de Arze überbracht: »Seine Majestät, die Gott schütze, hat den Wunsch geäußert, daß eine Medalla, oder Bildnis zu Roß Ihrer königlichen Person verfertigt werde, das von Bronze sei, in Uebereinstimmung *(conforme á)* mit Bildnissen des Pedro Pablo Rubens, und nach dem Muster *(traza)* jenes, das in der Casa del Campo steht. Und da bekannt ist, daß in Florenz die bedeutendsten Künstler in Bildhauerei sind, so habe ich für gut befunden, Ew. Señoria zu ersuchen, daß Sie belieben möchten, mir die Gewogenheit zu erweisen, kraft Ihrer Auctorität zu verfügen, daß dieses Werk aufgetragen werde dem vollkommensten Fachmann *(oficial)* in dieser Kunst zu Florenz, und daß Jemand nach Ew. Señoria Gutdünken die Kosten aufsetze, damit sofort das Nötige ausgeworfen werde,« u. s. w.

Dieser Brief setzte den Gesandten in Verlegenheit[1]. »*Medalla, ó efigie á caballo*«, — war denn ein Medaillon, ein Relief, oder eine Statue gemeint? Da es in Spanien wenig freistehende Sculpturen gab, so kam es, daß gelegentlich ein Terminus der Reliefplastik wie *medalla* zur Klassenbezeichnung für plastische Figur überhaupt erweitert wurde; die Statue ist ein Relief, das aus seinem Rahmen fortgewandert ist, — ein Sprachgebrauch, der übrigens im Wörterbuch der Academie nicht bezeugt ist. Ferner, in welcher Größe wollte man die Statue? Die Ausdrücke waren sonderbar gewählt. Wer konnte ahnen, daß *traza* sich blos auf die Größe, die »Rubens'schen Bildnisse« auf die Gangart des Pferdes beziehen sollten?

[1]) Brief vom 13. Mai 1634, fehlt bei Gualandi.



Pietro Tacca: Reiterstandbild Philipps IV

— Der Secretär wußte keine Auskunft zu geben. Serrano hielt Pietro Tacca für tot, und schwerlich seien noch tüchtige Schüler *(di valore)* des Gian Bologna vorhanden. Er suchte Olivares gleich nach dessen Rückkehr auf, und vernahm nun bestimmt, daß die Größe die der Statue Philipp III sein, und daß das Werk in einen der Höfe von Buen Retiro zu stehen kommen solle. Sobald Serrano sich Gewißheit darüber verschafft habe, ob jemand, der der Arbeit gewachsen, noch in Florenz zu finden sei, wollte Olivares eine Zeichnung, d. h. eine Skizze, schicken. Nach dessen schriftlichen und mündlichen Aeußerungen glaubte der Gesandte dem Balí Giambattista Cioli versichern zu können, daß jedenfalls dem Könige und Olivares ein solches Geschenk ungewöhnlich angenehm sein werde: *accettissimo; ne sentirebbono un gusto estremo* (26. Juli).

Auf mehrere solcher Schreiben fand man in Florenz keine Zeit zu antworten; erst am 24. September meldet Cioli, er sehe, daß Tacca sich der Arbeit wohl nicht entziehen würde *(non sfuggirà di fare quella statua)*; doch soll aus einem politischen Grunde noch keine bestimmte Zusage gemacht werden. Aber im Sommer 1635 ist die Arbeit am Modell im Gange; das Pferd ist tüchtig gefördert (*ridotto a buon termine*, 30. August); nun hat Tacca das Bildnis des Königs nötig, und eine Zeichnung von Anzug und Rüstung. Dies Bildnis ist am 22. September in Arbeit; Olivares verspricht es Serrano mitsamt den Zeichnungen zu schicken.

Das Bildnis muß bald darauf abgegangen sein. Wie es scheint, ist dem Bildhauer erst bei dieser Gelegenheit ein Licht darüber aufgegangen, welche Gangart man dem Pferde geben wollte. Aus einem Briefe Tacca's vom März 1638 (bei Gaye III, 542) lernt man, daß er bereits ein Modell mit dem Pferd im Schritt *(di passeggio)* vollendet hatte, nicht blos das kleine Wachsmodell, sondern auch das große Thonmodell. Diese auf tausend Scudi geschätzte Arbeit war nun umsonst. Obwohl nämlich das Gemälde des Rubens (wahrscheinlich im Brand des Alcazar 1734) zu Grunde gegangen ist und seine Beschreibung im Inventar von 1636[1]) über die Gangart nichts bemerkt, so ist doch zweifellos, daß dieses Pferd, ganz wie das nach seinem Vorbilde gemalte in den Uffizien, sich auf den Hinterbeinen erhob. Olivares ist an diesem Punkt soviel gelegen, daß er selbst an Tacca schreibt (Serrano, 20. September 1636), und Serrano fügt noch der Deutlichkeit wegen hinzu, daß vor allem das Pferd galoppiren soll und sich so hoch über den Boden erheben mit den (Vorder-)Füßen, daß es eher zu springen und zu curbettiren scheine[2]). In solchen Sprüngen zeigte sich die Reitereleganz des Königs:

---

[1]) Está armado á caballo en un caballo castaño, tiene banda carmesí, baston en la mano, som breronegro y plumas blancas: en lo alto un globo terrestre que lo sustentan dos ángeles y la Fé, que tiene encima una cruz y ofrecen á S. M. una corona de laurel, y á un lado la divina Justicia que fulmina rayos contra los enemigos, y al otro lado en el suelo un Indio que lleva la celada. Villaamil, Rubens 334. Inventar v. 1636.

[2]) Sopra tutto li ricordi che il Cavallo

Deteniéndose en el aire
con brincas y con c o r b e t a s.
(CALDERON, el pintor de su deshonra).

So besorgt ist man wegen dieses Punktes, daß schon den 15. October an den Brief erinnert und am 11. December Auskunft über den Fortgang der Arbeit verlangt wird; die Zeichnung auf einem Blatt Papier soll geschickt werden, sobald das Pferd modellirt ist; man sei sehr gespannt auf diese Zeichnung, weil gar so viel daran liege, daß es blos auf den Hinterhufen ruht[1]).

So griff denn Tacca das Pferd (es war seine letzte Arbeit) von neuem an; im Anfang 1637 ist er in voller Thätigkeit; am 8. März ist das Modell schon weit gediehen; man verspricht sich großes davon. Der Balí Cioli schreibt: »Es wird ein so schönes Werk, und von allen, die es sehen, so gelobt, daß S. Majestät gewiß zufrieden sein wird.« Als die Zeichnung des Modells in Madrid ankommt, ist Olivares erstaunt, wie eine so große *machina* auf so schmalen Füßen sich halten könne. Am 30. September ist das Modell vollendet; und in einem Briefe vom 17. September 1638 hofft Tacca, den Guß in weniger als einem Jahre fertig zu stellen; er hielt ziemlich Wort. Denn am 10. December erscheint Giovanni di Erato bei dem nunmehrigen Gesandten Gabriel Riccardi, und bittet, Tacca ein Porträt des Königs zu schicken, auf das dieser mit Ungeduld warte, denn er ist schon seit dem März mindestens mit der Form für die Figur des Reiters beschäftigt, nachdem er das Roß vollendet. Dieses Bildnis sollte dem Bildhauer für die Gesichtszüge dienen. Am 27. Januar 1640 erhält es Riccardi und sendet es, in ein mit grünem Wachstuch überzogenes Kistchen gepackt, durch einen Courier an die Fornari in Genua. Auch eine Marmorbasis hatte man dem spanischen Hofe zugestanden. Am 26. September 1640 gingen die Kisten mit sämmtlichen Stücken nach Livorno ab.

Die Gemälde für die Statue

Was ist aus jenen Bildnissen geworden, die man Tacca für seine Arbeit geschickt hatte?

Nach den Schreiben der Gesandten aus Madrid war im Sommer 1635 ein Gemälde in Arbeit und scheint noch in diesem Jahre übersandt zu sein; ein zweites, das als Vorbild *(exemplar)* für das Gesicht dienen soll, wird im Januar 1640 übergeben. Sie können nur von Velazquez gemalt sein, der damals allein Philipp IV porträtirte, und auch mit Olivares und dem König den Plan der Statue beraten haben soll. Nach CEAN, der dieses sagt, waren es ein Reiterbild und eine große Halbfigur.

stia in atto di *galoppare,* e che si alzi tanto da terra con piedi, che apparisca piuttosto che *salti,* e faccia *corvette.*

[1]) che si vedrebbe con molto gusto, premendosi grandem^e. ch'egli si regga solo sui piedi di dietro et resti in atto di galoppare.

Tacca hatte in seinem Hause *(Casa i Serrati)*, wo sie Baldinucci nach jenes Tode noch sah, die beiden ihm übersandten Gemälde, ein Reiterbild von anderthalb Ellen Länge, als Muster für das Pferd, und eine



Phot. Anderson

Velazquez: Reiterbildnis Philipps IV. Im Palazzo Pitti, Florenz

Bildnisfigur in Lebensgröße. Er hielt sie (wie alle Florentiner) für Arbeiten des Rubens, ja er soll sie sich zum teil erbeten haben, um bei der Gelegenheit in den Besitz von Originalen des berühmten Niederländers zu kommen. Mit Rubens sind indes die Velazquez auch sonst in Italien verwechselt worden, z. B. die modenesischen Bildnisse in Dresden.

In Florenz befinden sich heute noch zwei Reiterbildnisse Philipps IV, das eine, kleine im Palast Pitti (243), von Velazquez, das zweite in Lebensgröße in den Uffizien, Saal des Barocci (210). Bei dem großen ist es sicher, bei dem kleinen so gut wie sicher, daß sie die übersandten *ejemplares* nicht sind. Die Stellung des Pferdes, auf die es hier ankommt, ist



Phot. Anderson

Reiterbildnis Philipps IV. In den Uffizien, Florenz

in beiden, wie in allen sonst bekannten Bildnissen Philipps IV, eine andere, als in der Reiterstatue. Das erste ist eine Wiederholung im kleinen des jugendlichen Reiterbildes im Museum des Prado, und wohl mit dem, nicht in die Galerie Pitti aufgenommenen Pendant der Königin Isabella im Magazin als Geschenk des Hofes nach Florenz gekommen.

Das große Reiterbild in den Uffizien ist viel später; es stellt den ge-

alterten Philipp dar und wurde in Madrid gemalt, aber nur der Kopf neu nach dem Leben aufgenommen, alles übrige ist der großen, verlorenen Leinwand entlehnt, die Rubens bei seinem Besuch dort im Jahre 1628 gemalt hatte; man hat mit Recht gesagt, wer deren Beschreibung lese, glaube das Florentiner Bild vor Augen zu sehen. Das Zeitverhältnis von Statue und Gemälde ist also umgekehrt: der Madrider Maler hat die bereits vor mindestens zehn Jahren im Buen Retiro aufgestellte Statue Tacca's vor Augen gehabt.

Das große Gemälde hat stets einen bedeutenden Eindruck gemacht. »Gewaltig« nennt es Burckhardt, »mit unglaublicher Beherrschung des Tons und der Farbe gemalt.« Aus der Legirung des spanischen und flandrischen Elements entstand gewissermaßen ein neues Metall von wunderlichem Klang.

Philipps Stern war damals verdunkelt, die Schläge der vierziger Jahre in Haus und Staat sind über ihn gegangen. Er ist finster, gedunsen, apoplektisch. Aber der allegorische Hymnus, der für die unternehmenden, hoffnungsreichen Anfänge gedichtet war, ist wiederholt: die donnerschleudernde christliche Bellona, diese Victoria-Fides, das Kreuz auf die Erdkugel pflanzend, der Mohr mit dem Helm, die Natter unter den Hufen: diese Allegorien sind im Geschmack jenes Erzengels Michael von Rubens, gestochen von Vorstermans, einst demselben Philipp im Jahre seines Regierungsantritts (1621) gewidmet. Er will noch immer das sein, was ihm Olivares als Jüngling eingeredet hatte: Philipp der Große, bestimmt auszuführen, woran ein Philipp II scheiterte. Damals bezogen sich jene schwülstigen Redefiguren in vlämischem Latein auf das ketzerische Holland. Jetzt, wo der Friede geschlossen war, konnte man sie etwa deuten auf Portugal; die Schlange im Gras war vielleicht der Herzog von Braganza.

Mitten in diesem stürmenden, flatternden, blitzenden Pomp schwebt, wie fremdartig, die Figur des Königs, schaut in seltsamem Contrast das unbewegliche Antlitz, mit seinem phlegmatischen Stolz, seiner stumpfen Melancholie; die feste Gestalt noch immer königlich auf dem feurigen, sich emporbäumenden Roß; aus dem Leben gegriffen mit dem Auge des unbestechlichen Beobachters. Wie die Statue eines finstern Cäsars bei einem modernen Fest, von buntem Pomp umgeben, im Widerschein eines Feuerwerks erglänzt, nur damit der starre Marmor um so fremder und menschenfeindlicher dreinblicke.

Während Velazquez seinen Reiterbildern einsame Gebirgsscenerien oder Campagnen zum Hintergrund giebt, ist hier die Aussicht vom Madrider Schloß aus gewählt. Man sieht den Manzanares mit dem Steg nach dem Park der Casa del Campo, die Allee, rechts die Hügel von La Florida und der heutigen Montaña del Principe Pio, im Hintergrund die Kette der Guadarrama. Dies Bild galt übrigens schon im XVII. Jahrhundert im Pitti als »Velasco«.

Wie viele Verhandlungen, Mißverständnisse, vergebliche Arbeit würde man gespart haben, wenn Velazquez selbst, von dem ohne Zweifel der

künstlerische Gedanke ausgegangen ist, auf seiner italienischen Reise in Florenz den Plan mit Tacca besprochen hätte. Daß er im Jahre 1629 an Florenz vorbeigereist ist, beweist wohl, daß man damals noch nicht an die Statue dachte. Sie scheint ein plötzlicher Einfall, veranlaßt durch die Gründung des neuen Lustschlosses. — Warum aber ist er vorbeigereist? War ihm die Wallfahrt nach Loretto wichtiger als ein Besuch der Tribuna und der Capelle von S. Lorenzo? Er hatte Empfehlungsschreiben des Gesandten Averardo Medici mitbekommen; in einem Brief an den Erzbischof von Pisa vom 22. September hatte dieser empfohlen, der Großherzog möge sein Bildnis von ihm malen lassen und ihm eine Halskette mit seiner Medaille schenken. Wahrscheinlich mied er den Hof des Granduca. Er hatte Hofdienst genug in Madrid; er wollte hier in Italien allein seiner Kunst dienen.

Außer diesen Gemälden hatte man im Jahre 1636 auch ein überlebensgroßes Modell der Büste Philipps IV nach Florenz geschickt, eine Arbeit des zu diesem Zweck nach Madrid berufenen Sevillaner Bildhauers Montañes. Dessen geistreiches Porträt von der Hand des Velazquez (Prado 1091) zeigt ihn mit dem Modelliren dieser Thonbüste nach dem Leben beschäftigt.

Das Bronzepferd

Das »Pferd auf zwei Beinen« (wie man es am einfachsten nennen kann) hat den italienischen Bildhauern mehr als ein Jahrhundert »in den Knochen gelegen«: es ist nicht erst ein Erzeugnis des auf Bewegung um jeden Preis Jagd machenden »Baroccume«. Die erste Idee kam aus derselben Region, der die beiden weltbekannten Kolosse des Quattrocento entstammen, die Pferde Donatellos und Verrocchios. Zuerst Lionardo da Vinci, dieser große Pferdekenner, anatomisch wie praktisch, hat sich ernsthaft mit dem Problem herumgeschlagen. Er hat zweimal ein kolossales Reiterdenkmal in Angriff genommen, für den Herzog Francesco Sforza, und für den Marschall Gio. Giacomo Trivulzi. Die zahlreichen Skizzen zeigen auch, daß er eine Statue des springenden Rosses vorbereitet und ihre mechanische Ermöglichung studirt hat. Aber die in diesen Skizzen als Stützen für die Vorderbeine ersonnenen Gegenstände, der gefallene, mit dem Schild sich deckende Krieger, die umstürzende Vase (zwecklos bei Statuette oder Relief) sehen beinahe aus wie Geständnisse seines Unvermögens. Doch hat er augenscheinlich getrachtet, diese Stützen entbehrlich zu machen, das verrät die Skizze, wo der Schwerpunkt in das Hinterteil des Pferdes verlegt ist und demgemäß die Hinterbeine in sehr spitzem Winkel gebogen und dem Bauch genähert werden. Denn hier ist nur noch ein mageres, dürres Bäumchen als Stütze der Vorderhufe zu sehen, irrelevant für den Totaleindruck.

Das Motiv, mehr malerisch als plastisch, war verlockend für den Künstler, der die Sculptur für um so bedeutender hielt, je mehr sie sich der

Malerei nähere; in dem Carton der Reiterschlacht hat dann das Gefühl der Befreiung von jenem Ringen mit der Schwerkraft die kühnsten Bewegungsmotive ausgelöst. Der erste, der das Motiv aufgegriffen hatte, war



Pietro Tacca: Bronzestatuette Ludwigs XIII. Im Bargello, Florenz

Maler, Mechaniker und Bildhauer in einer Person; jetzt nun, über ein Jahrhundert später, bei der ersten Verwirklichung, erscheinen die verschiedenen Momente der Ausführung unter mehrere verteilt.

Aus dem XVI. Jahrhundert haben wir Notizen über Nachahmungen des Lionardo'schen Pferdes, aber für Arbeiten decorativer Art von momen-

taner Dauer. Beim Einzug Leo's X in Florenz (1514) liefert Jacopo Sansovino für den Platz von S. Maria Novella ein kolossales springendes Thonpferd mit einer neun Ellen langen Figur zu seinen Füßen; bei der



Pietro Tacca: Bronzestatuette des Herzogs Carl Emanuel von Savoyen
In der Löwenburg bei Cassel

Vermählung Cosimo's mit Leonora di Toledo (1539) Tribolo ein ähnliches für den Platz von S. Marco, zwölf Ellen hoch, mit der Reiterfigur Giovanni's de' Medici, Verwundete und Tote unter sich.

Tacca ist also der erste gewesen, der aus eigener Initiative den Gedanken gefaßt hat, ein *corvettirendes* Pferd im Großen auszuführen. Die

Idee reicht zurück bis ins Jahr 1617. Damals hatte er eine Ausführung im kleinen geplant für ein Werk der Goldschmiedekunst: eine Statuette König Ludwigs XIII von Frankreich. Die beiden kleinen Bronzepferde im Bargello, das eine mit dem Reiter, waren Modelle, nach denen die Statuette durch Treiben mit dem Hammer, hergestellt werden sollte[1]). Zwei Jahre später nahm er die Idee wieder auf, als der Herzog Carl Emanuel von Savoyen (* 1562, † 1630) ihm seine Statue auftrug.

1619 war das Jahr, wo dieser sich um die Krone Böhmens und um die Kaiserkrone bewarb und mit Osuna in Neapel Ränke spann gegen den König von Spanien. Tacca machte zu dem Pferde gründliche Studien, anatomische und hippologische, diese unter Leitung des Stallmeisters Cosimos II, Lorenzino. Das Hilfsmodell von $1^1/_2$ Ellen Höhe fand den vollen Beifall des Herzogs. Aber die Ausführung im Großen unterblieb wegen seiner Bedenklichkeit, den Transport solcher Massen über die See, durch die Berge und über den Po zu wagen, und an Verhältnissen, die dem Bildhauer unmöglich machten, der Einladung nach Turin Folge zu leisten. Politische Beweggründe mögen bei dem mediceischen Hof mitgespielt haben. Der Künstler wollte aber seinen schönen Entwurf erhalten und zugleich den Herzog über die Vereitlung des Planes trösten: er beschloß, ihm einen mit höchster Feinheit ciselirten Bronzeabguß jenes Hilfsmodells zu verehren.

Dies Geschenk — die Statuette der Löwenburg bei Cassel — wurde also nach Turin gebracht. Der Herzog führte den Meister an ein Schränkchen, nahm aus einer Kassette mit Dublonen soviel als seine Hände faßten, und leerte das Gold in ein Säckchen: »Für solche Werke,« rief er, »kann man keine abgemessenen Preise machen.« Ein eigenhändiges Dankschreiben folgte: *ho avuto molto caro il cavallino,* schrieb er, er werde dem Künstler stets ein gutes Andenken bewahren, und nun solle er an das große Werk Hand anlegen (5. October 1621).

Diese Statuette kam später nach Paris; dort wurde sie von dem kunstsinnigen Landgrafen Friedrich II von Hessen-Cassel erworben. Sie galt damals, wie es scheint, als Bildnis des Nachfolgers Carl Emanuels, Victor Amadeus' (1630—37), wenigstens wird sie bei ihrer Versetzung aus dem Kurfürstlichen Museum auf die Löwenburg bei Cassel im Jahre 1803 so genannt. Sie hat hier als Pendant eine Reiterstatue des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich, Gemahls der Tochter Philipps II, der Infantin Isabella Clara Eugenia, der Schwägerin Carl Emanuels, der mit ihrer Schwester Catharina (seit 1585) vermählt war.

Die Züge stimmen mit den sonst bekannten Bildnissen, z. B. in van Dycks Ikonographie und der Marmorbüste in der Turiner Galerie, bis ins einzelne, z. B. dem *moustache au vent.* Leider kommt, durch den Helm

[1]) (CAVALLI) fatti per improntarvi sopra le plastre del cavallino d'oro. Brief an Tacca, 10. März 1617. Archivio Pal. Pitti No. 330 p. 220.

mit dem hochgeschwungenen Schirm, die für ihn charakteristische breite und hohe, edel gewölbte Stirn mit dem nach allen Seiten flammend ausstrahlenden Haar nicht zur Geltung: allein die Horizontalfalten dieser harten Stirn, des Sitzes unabsehbarer Entwürfe seines ruhelosen Ehrgeizes, sind auch im Schatten über den scharfblickenden feurigen Augen erkennbar.

Auch die etwas unbedeutende Figur — er hatte eine hohe Schulter — ist nicht zu verkennen. Wie bei einem anderen, noch berühmteren Sproß



Pietro Tacca: Kopf des Herzogs Carl Emanuel von Savoyen
Nach einer Zeichnung von F. Justi

seines Hauses, Prinz Eugen, verhüllte sie einen unbeugsamen Willen und den ungestümen Geist des geborenen Soldaten.

Das ursprünglich als Kolossalstatue projectirte Denkmal des Herzogs von Savoyen wäre also der erste Versuch gewesen, eine solche Metallmasse blos auf des Pferdes Hinterbeine zu stützen. Die Statue Philipps IV in Madrid ist nur eine Wiederaufnahme dieses Entwurfes für Turin. Vielleicht ist die Anregung dem spanischen Minister gar von dort gekommen. Uebrigens paßte diese kühne Attitude gewiß besser als für jenen Philipp, der nie commandirt hat, für unsern Savoyer, der in fünfzigjähriger Regierung dreißig Jahre lang seine Heere führte und fünf Einfälle in sein Land abgewehrt hat. Italien hat ihm nicht vergessen, daß er sich zuerst der

spanischen Uebermacht entgegengeworfen. Dies ist der Mann, der sich rühmte, er könne soviel Soldaten haben wie Unterthanen; der behauptete, ein Staat könne sich nur erhalten, wenn er in einem Zustand thätigen Wachstums begriffen sei; der kleine Souverän, der nach den höchsten Kronen Europas die Hand ausgestreckt hat, der »Mann der Gewalt und List«, der, obzwar vom Glück stets im Stich gelassen, für einen von denen gilt, deren glühender Geist ihrem Zeitalter weit voraneilte. —

Die Anregung zur endlichen Verwirklichung kam also jetzt aus Madrid. Die Frage, ob man nicht etwas Unerhörtes verlange, hat man sich dort schwerlich vorgelegt. Der Anstoß lag wohl weniger in Motiven der bildenden Kunst, als der Reitkunst. Die Zeit Philipps IV war die Glanzzeit der spanischen hohen Schule, besonders weil der König selbst darin Virtuose war, und nach den competenten Zeugnissen fremder Diplomaten wie nach den enthusiastischen Schilderungen der Dramatiker alle Cavaliere seines Hofs ausstach. Die Maler Spaniens, Frankreichs und der Niederlande, selbst in die Lehren der *gineta* eingeweiht, stellten Kaiser, Könige und Feldherrn in correcten Posen dieser hohen Schule dar. Als daher die Statue Philipps IV in Madrid aufs Tapet kam, war es jenen Herrn beinahe selbstverständlich, daß der König als Künstler der *gineta* dargestellt werde; und zwar im »Schulen über der Erde«; weil sich darin »die Kraft und Gewandtheit des Pferdes und die Geschicklichkeit des Reiters« zu zeigen hat[1]). Hätte man keinen bestimmten Wunsch ausgesprochen, so würde man ohne Zweifel von der Statue Philipps III, die in Bezug auf die Größe das Muster sein sollte, nur eine neue Auflage erhalten haben, wie ja auch die Pferde Cosmo's, Ferdinands, Heinrichs IV sich alle gleichen. Es ist wahrscheinlich, daß jenes Pferd Philipps III damals in Madrid wenig mehr gefiel. Es ist nicht bloß äußerst phlegmatisch in der Bewegung — schwerfälliger als alle jene frühern — es geht auch in unrichtigem Schritt. Die malerische Vorzeichnung hatte der steifste aller fürstlichen Bildnismaler, Pantoja de la Cruz, gemacht. Endlich war unverkennbar, daß die Schwere dieser aus hispano-brabantischer Kreuzung hervorgegangenen, für gerüstete Cavaliere bestimmten Pferde in ruhiger Bewegung störend auffällt, während die Wirkung eine imposante genannt werden kann, wenn die Reitkunst ihr verborgenes Feuer anfacht und die gewaltige Maschinerie in gemessene Bewegung setzt.

Bei der Beurteilung des Tacca'schen Werks ist der Cardinalpunkt die Gangart des Pferdes.

Klar ist, die Idee des Hofes war, ein Pferd mit erhobenem Vorderkörper zu bekommen, das nur auf den Hinterfüßen ruhte. Wie beliebt diese Stellung war, zeigt ihr Vorkommen bei allen Reitergemälden in Madrid: Philipp III und IV, Olivares; nur die Rosse der Damen gehn im Schritt. Ueber die Gangart aber, in der die Erhebung ausgeführt werden sollte,

---

[1]) TH. HEINZE, Pferd und Reiter. Leipzig 1877. S. 334f.

drückte man sich nicht bestimmt und gleichförmig aus. *Che salti ó faccia corvette,* d. h. Aufrichtung um jeden Preis, und wie ein Vorschlag die Corvette. Es wird aber auch mehrmals Galopp gefordert (Briefe Serrano's vom 20. September und 11. December 1636). Baldinucci faßt alle diese möglichen Erhebungen — Galopp, Pesade, Corvette, Parade usw. — unter dem Begriff der *levata* zusammen.

Die Corvette, in der Calderon Philipp IV beschreibt, war von diesem *maneggio in aria,* oder »Schulen über der Erde« für die Plastik besonders geeignet. Das Vorderteil wird nicht so steil erhoben wie bei der Parade und Pesade, aber längere Zeit hochgehalten; die Hinterhand ist so stark als möglich zusammengebogen, so daß in ihr der Schwerpunkt der Körpermasse liegt. Sie entspricht also dem plastischen Prinzip der Ruhe, und speciell des kritischen Wendepunkts zwischen zwei Bewegungsarten, nämlich zwischen dem Zurücksinken der Körperschwere auf die Hanken, und dem darauf folgenden Abschnellen der Rumpflast nach aufwärts und vorwärts. Auch die kräftige Ausbildung des Hinterteils, wie sie Pferde besitzen müssen, welche zur Ausführung solcher Schulen bestimmt sind, war technisch günstig. Diese Gangarten sind endlich wegen der parallelen Stellung des Fundamentes zusammengefaßter als der Galopp, bei dem auch die Vorderbeine ausgreifen.

Nun aber ist in unserer Statue weder die Corvette noch eine andere correcte Stellung gewählt worden. Die Gangart ist eine gemischte, unclassifizirbare. Dies hat Baldinucci nach seinen fachmännischen Beratern folgendermaßen auseinandergesetzt. Die Stellung lasse sich nicht bei irgend einer Art der *levata* unterbringen. Tacca habe im Interesse des Gefälligen *(grazioso)* etwas zwischen Galopp, Corvette und Parade in der Mitte Liegendes gewählt, das man am besten als einfache *levata* bezeichnen könne. Corvette sei es nicht, weil es zwar die Vorderbeine anzieht, sich aber nicht ganz auf den Hanken hält, Bug und Kopf nicht hoch genug erhebt, die Hinterhand nicht genug senkt. Parade nicht, weil es vom Auge bis zur Spitze des Kreuzes eine fast gerade Linie, statt einer geneigten beschreibe, ebensowenig Galopp, weil es die Beine parallel aufsetze und den Kopf nicht genug vorstrecke. — Das Pferd steigt, die Vorderfüße anziehend, wie wenn es, vor ein hohes Hindernis kommend, stutzte.

Die Abweichung von allen sonst bekannten Pferdedarstellungen in ähnlicher Stellung liegt mit einem Worte darin, daß die Hinterhand nicht mehr zusammengebogen ruht, sondern bereits geöffnet und im Aufschnellen begriffen ist. Das Pferd kann in dieser Stellung nicht verharrend gedacht werden; es ist schon im Begriff, den Körper nach vorn fallen zu lassen. Diese Stellung hat einen dreifachen Nachteil, einen hippologischen, ästhetischen und technischen. Sie ist nach der Ansicht der Kenner der Reitkunst nicht correct, eine »naturwüchsig unartige, nicht schulgerechte Position« [1]).

[1]) Dir. A. v. Rueff, briefliche Mitteilung. Vgl. dessen Anleitung zur Kenntnis des Aeußern des Pferdes. Berlin 1870. S. 208ff.

Sie ist plastisch bedenklich, weil sie den kritischen Wendepunkt bereits überschritten hat; weil der gewählte Moment der schon im Abschnellen begriffenen Hanken eine der Stellungen ist, die vom Auge nicht festgehalten werden, wie deren die Augenblicksphotographie in großer Zahl vorführt.

Endlich ist der Schwerpunkt vom stützenden Hinterteil weggerückt und es entsteht ein ungeheures Uebergewicht der Vorderseite. Aber man werfe einen Blick auf die kühne, unternehmende, fast herausfordernde Haltung und Bewegung des Reiters! Zu ihr scheint eine bereits aufsteigende Bewegung des Pferdes besser zu passen als die nach hinten zusammengesunkene. Auch die Horizontallinie des Pferderückens, die damit zusammenhängt, entsprach mehr der Grandezza des Sitzens eines königlichen Reiters, als die schräge.

Die technische Schwierigkeit, die in dem nun ganz nach vorn geworfenen Uebergewicht des Pferdekörpers lag, galt in Florenz anfangs für unüberwindlich. »Das Verlangen des Hofs, in dem schmalen Raum der Sohle zweier Hufe eine Masse von gut achtzehntausend Pfund festzustellen, die ganz nach vorn dringt«, schien ein »chimärischer Gedanke«. Wie könne man außerhalb der Figur des Pferdes, unter oder über der Erde, ein Gleichgewicht finden für einen so ungeheuren Vorsprung?

Man muß hier zweierlei Arten von Schwierigkeiten unterscheiden. Die eine wird bei jedem, auch dem im Schwerpunkt unterstützten Bronzepferd vorkommen; die andere entsteht blos in dem eben geschilderten Fall. Immer wird das große Gewicht drohen die Hinterbeine zusammenzudrücken, zu verbiegen, zu brechen, man muß deren Tragfähigkeit also künstlich verstärken. Dazu wendet man starke Stahlstangen an, die man in die Hinterbeine legt, und die beim Guß von der Bronze umflossen werden. Tacca machte die Hinterbeine massiv und ließ die Dicke der Körperschale zweckentsprechend zu- und abnehmen. Der Rumpf war aus zwei Hälften hergestellt, die kleinen Teile hatte er, wie er besonders bei den concaven und unterhöhlten Partien pflegte, einzeln gegossen. Das Pferd bestand aus vierzehn Gußstücken.

Die andere Schwierigkeit und Gefahr kam blos durch die Verrückung des Schwerpunkts. Durch dessen Verlegung nach vorn entsteht die Tendenz einer rotirenden Bewegung, welche den Stützpunkt, wie Baldinucci sagt, in die Höhe treibt, — nach der dem abwärtsstrebenden Vorderteil entgegengesetzten Richtung. Auch Galilei vernahm von der Verlegenheit Tacca's; er war es, der nach handschriftlichen Mitteilungen, die Baldinucci für glaubwürdig hält, jenem ein Mittel angab, die Statue festzustellen. Er solle die Hinterfüße auf einer schiefstehenden Platte ruhen lassen und an dieser einen Bronzebalken *(travetta)* befestigen, der fast die Länge der Hervorragung des Pferdes erreiche. Der Druck jenes Übergewichts treibt diesen Balken nach unten, wo er in dem aufgemauerten Basament, in das er eingeschlossen ist, und in dessen Fundamentirung hinreichendem Widerstand begegnet.

Das Pferd ist weniger schwer ausgefallen, als die wuchtigen Rosse,

die man auf den Gemälden des Velazquez sieht und die ohne Zweifel Porträts waren. Daß es aber auf ein solches zurückgeht, beweisen einzelne Charakteristika, z. B. die bis fast auf den Boden reichende Mähne. Zu einer treuen Wiedergabe fehlten Tacca die Modelle cordobesischer Zucht, die im Marstalle Ferdinands II wahrscheinlich nicht vertreten waren. Die königlichen Pferde in Madrid waren nicht blos mächtig und starkknochig, sondern auch fett. Kein Pferd, das der König einmal geritten, durfte fortan von jemand anders bestiegen werden. Daher wurden diese Pferde wenig angestrengt, »sie barsten von Fett wegen ihres Müßiggangs im Marstall«. —

»Vielleicht ist dies die beste Reiterstatue, welche die neuere Kunst noch hervorgebracht hat... Kühnheit des Entwurfs, durchgeführte Schönheit der Arbeit, Lebendigkeit von Roß und Reiter.« So urteilt Sir W. Stirling[1]) und hat wohl nicht übertrieben. Das kühne Werk hat seitdem viele Nachahmungen gefunden, aber die meisten leiden an schwereren Fehlern als dieser erste Versuch. Wie viel Worte sind verschwendet worden über das am anderen Ende Europas fast anderthalb Jahrhunderte später errichtete Denkmal Peters des Großen von Falconnet. Es war einer der Humore der Kunst, die unseren regierungsscheuen »allzeit Minderer des Reichs« zu einem Typus ritterlich-königlichen Wesens machte, und die Statue des gewaltigen Schöpfers des Zarenreichs der »empor sich schraubenden Ohnmacht«, seinen Kopf einer Dame in die Hände spielte.

Transport und Aufstellung

Von allen den Ständen, die in dieser abhängigen materiellen Welt mithelfen mußten zur Geburt eines so umständlichen Kunstwerks: Minister, Stallmeister, Herzöge, Maler, Mechaniker, Gießer, Steinmetzen, fehlen nun blos noch die spanischen Maultiertreiber, Gobernadoren und Cassirer, freilich auch als Retardationselemente.

Die vollendete Statue blieb eine Zeit lang in der Loggia des Tacca'schen Hauses ausgestellt. Die Florentiner waren von ihr sehr eingenommen, alle Pferde des Gian Bologna und seines Schülers seien hier übertroffen[2]). Die Statue Philipps IV war das letzte Werk Pietro Tacca's. Auf einem Riemen des Pferdes steht: *Petrus Tacca fecit Florentiae anno salutis MDCXXXX,* die Jahreszahl seines Todes. Er hatte gegen Crinelli bei einem Besuch in der Werkstatt die Ahnung ausgesprochen, daß er die Vollendung nicht erleben werde. Noch ehe sie auf spanischem Boden gelandet war, starb er (am 26. October), nach Baldinucci aus Verdruß über die Chikanen, die er von den Ministern zu erleiden gehabt. Nach

[1]) Annals of the Artists of Spain II, 125.

[2]) Sebene stimo che questo sia per valere qualche cosa più degli altri quattro suddetti, bemerkt ARRINGHETTI in einem Brief vom 17. März 1639, worin er die Kosten vergleicht: Cosmo 5500 scudi, diese 8070. In einem spanischen Inventar wird es zu 40000 doppie taxirt.

der von seinen Erben eingereichten Information, die Domenico M. Manni mitgeteilt hat (Florenz 1774), hatte er weder für die Statue Philipps IV, noch für die Cosmo's, Henri's IV, der Sklaven von Livorno, der Dovizia mehr bekommen als das Metall aus dem Fort und den Sold seiner Leute; erst seit 1625 erhielt er 25 Scudi monatlich. Nach einer Denkschrift der Söhne Tacca's, die Zolfanelli aus dem Archiv von Carrara mitgeteilt hat (vgl. Zahns Jahrb. IV, 95), hätte er von den 10000 Scudi, die ihm gebührten, nur 900 ausgezahlt erhalten.

Er hatte seinen Sohn Ferdinand vorausgeschickt, der die Aufstellung im Parke besorgen sollte. Ferdinand war der älteste seiner beiden Söhne (geboren 1619), die Mutter hieß Lucrezia Pellegrini von Carrara, der Erbprinz Ferdinand war sein Pate. Er ist der Urheber des bronzenen Altarvorsatzes in S. Stefano zu Florenz. Auf dem Schiff kam Attilio Palmieri mit zwei Gehilfen, die auch den Transport nach Madrid leiten sollten. Nachdem es Anfang März auf der Rhede von Alicante erschienen war, ging es nach Cartagena, wo die Ladung gelöscht wurde. Die Meinung war stets gewesen, daß die Statue als Geschenk des Großherzogs übergeben werden, aber im Hafen von den spanischen Beamten in Empfang genommen und auf Kosten des dortigen Hofes an ihren Bestimmungsort gebracht werden solle.

Aber man hatte vergessen, dem Gesandten Gabrielle Riccardi über diesen Punkt Instructionen zu schicken[1]). Als nun Olivares, freudig aufgeregt durch die Kunde der glücklichen Landung, Riccardi aufforderte, die Nachricht sogleich S. Maj. persönlich zu überbringen, befand sich dieser in nicht geringer Verlegenheit. Er machte Ausflüchte, die aber nicht anschlugen. Er beschloß, die Nennung seines Fürsten zu umgehen; aber »damit er nicht um vier Worte willen eine Audienz erbeten habe«, hatte er Tacca junior mitgenommen, den er dem König vorstellte. Der Großherzog war darüber sehr verdrießlich. Der König schien sich für den jungen Künstler zu interessiren, am 29. Mai kam ein Auftrag, vier Bronzelöwen für die Basis des Denkmals anzufertigen, auf Kosten S. Maj., sowie vier Evangelisten für die königliche Capelle.

Olivares betraute Ferdinando Tacca noch mit einer anderen Commission, welche die Meinung der Spanier von der Competenz ihrer östlichen Vettern auch in einer minder rühmlichen Kunst bezeugte. Er sollte zwei Gifte liefern, einen Nicotinextract und eine Arsenikmischung. Riccardi meint, sie seien für den hochverräterischer Pläne überführten Medina Sidonia bestimmt, bei dem indes so starke Mittel sich als nicht nötig herausstellten. Dem Minister in Florenz ist es unangenehm, daß man sich dazu bereit gezeigt habe[2]).

[1]) Tampoco con questa lettera mi vien detto, se questo Cauallo passi per donativo, o altro (6. März 1641).

[2]) In ogni maniera, schreibt er, si da causa al confermarsi sempre il concetto dell' essere noi altri Italiani (*maestri* durchstrichen) esperti in simile arte.

Es dauerte nicht weniger als ein volles Jahr, bis die Kisten auf der Werft von Cartagena in Bewegung gesetzt werden konnten, obwohl der absolute König und der allmächtige Minister von Ungeduld verzehrt wurden, die Statue aufgestellt zu sehen. Dieser versicherte zwar jede Woche, die nötigen Befehle erlassen zu haben, aber er hatte jedesmal vergessen, die bewegende Kraft, die Realen, beizulegen. Da fehlte es den Italienern nicht an Anlaß, sich *pazienza!* zuzurufen. Riccardi empfahl ihnen diese Tugend, die ja auch Seine Hoheit haben müsse, der die Unkosten ihres langen Aufenthalts zu tragen habe (18. September: *siccome l'haverà S. A. della spesa).* Der *Proveedor de la casa de S. M.* in Cartagena wollte sich auf nichts einlassen, nicht einmal die beiden vierrädrigen Wagen wollte er vorläufig bestellen. Er habe weder Befehl noch Geld dazu. So verstrich Monat auf Monat. Riccardi streckte hundert Ducaten vor, damit die drei Leute in Cartagena nicht verhungerten. »Dies Geschenk,« sagte er, »ist zur bösen Stunde gekommen, nun werden wir am Ende noch die Transportkosten tragen müssen.« Es schien nichts anderes übrig zu bleiben, wenn man nicht die drei bis an ihr Ende in Cartagena unterhalten wollte. Inzwischen war der Befehl ergangen, die Fundamente im Park von Buen Retiro zu legen. Zwar vergingen Monate, bis jemand eine Hand aufhob, doch wurden sie eher gelegt, als die Statue in Bewegung kam. Jemand entdeckte, daß man die Anweisungen für die königlichen Livreen teilweise dazu verwenden könne. Dieser Fond mußte nämlich für so viele andere Bedürfnisse aushelfen, daß die Livreen nur alle zehn Jahre erneuert werden konnten. Endlich, nach fünf Monden Harrens, erschien im Juli der Gobernador von Murcia mit der Ordre von Madrid in der Hand — aber ohne Geld! Ein *ordine di burla!* rief Palmieri. Doch schrieb er einen *bando* aus an Transportunternehmer; man wird einig um 53000 Realen; ein Courier geht nach Madrid, um die Genehmigung und das Geld zu holen. Aber keine Antwort kommt, obwohl der Gobernador mit jeder ordentlichen und außerordentlichen Post schreibt. Der Herbst naht heran, mit seinen tropischen Regengüssen, wo die Fahrstraßen der Mancha unwegsam werden. Zwei Flüsse, viele Moräste sind zu passiren, nicht für zehntausend Ducaten wird es dann jemand wagen. Währenddem sitzt unser armer Giftmischer in Madrid müßig, und er arbeitete so gern daheim für Brot und für die Kunst; er denkt an die Sachen, die der Vater unvollendet zurückgelassen, und die nun vielleicht in die vier Winde zerstreut werden. Man gestattet ihm endlich in Florenz, um seine Entlassung zu bitten. Aber nicht im Ernst, denn wer sollte die Aufstellung des Kolosses zustande bringen? Nur um sie anzutreiben, da sie wissen, daß sie seiner nicht entraten können; bleiben muß er, bis der Gaul aufgestellt ist.

Im November ist es so weit, daß alles auf die Wagen geladen ist. Einige kleine Stücke, die Marmorbasis, gehen auf elf Wagen voraus. Aber für die Hauptlast fehlt das Zugvieh. Im Anfange des neuen Jahres (1642)

kommt der Gobernador wieder nach Cartagena, wo er, als *Veedor general del armada*, zehn Galeeren kriegsbereit machen soll. Er flucht, er werde nicht vom Platze weichen, bis er alles auf dem Wege nach Madrid sehe. Nun geht der Kampf los mit den Fuhrunternehmern. Einer verlangt 38000 Realen (Nominalwert = 7600 Mark); aber er will erst im Mai fahren, statt im März. Ein anderer kommt und stellt 42 Paare Ochsen zur Verfügung. Aber der Gobernador, dessen Geduld zu Ende ist, besteht darauf, daß er sofort aufbrechen müsse, auf die Gefahr, unterwegs mit seinen Bestien liegen zu bleiben. So bleiben die Wagen stehn bis Anfang März; die Cartagener sind überzeugt, sie werden da vermodern. Aber am 5. setzen sie sich auf der Carretera nach Madrid in Bewegung. Am 17. schreibt Palmieri aus Molina, zwei Leguas diesseits Murcia, wo ein gefährlicher Flußübergang über den Segura zu machen ist. Am 10. Juni, nach vierzehnwöchentlicher Fahrt, war endlich alles, *sin novedad*, in Madrid.

Aber dort sah der Horizont ganz anders aus als beim Beginn der langen Reise, vor 21 Monaten. In Buen Retiro war es still und melancholisch geworden, in der *calle mayor* sah man statt coquetter Hofcavaliere wüste Soldateska, statt der Klänge von Guitarren und Cymbeln wirbelte die Werbetrommel. Der König war auf dem Weg zum Kriegsschauplatz. »In solchen Zeiten,« schreibt Tacca den 26. April, »wäre es schicklicher als Triumphdenkmäler, Kriegsgerät hieherzufahren!« Er mußte mit jenem Schreiben für Olivares dem Hofe nachreisen, nach Cuenca, dann nach Molina de Aragon. Hier wurde denn das Versäumte nachgeholt, und das Werk dem König förmlich als Geschenk Ferdinands II präsentirt. Riccardi hielt für angezeigt, mit Rücksicht auf den Ernst der Lage hinzuzufügen: »indem er in dieser Kinderei *(niñeria)* S. Maj. mit größter Bereitwilligkeit diene, wünsche er es in Dingen von größerer Wichtigkeit zu können«.

Auch mit dem letzten Akt, der Aufstellung, ging es natürlich nach dem Grundsatz der spanischen hohen Schule: möglichst wenig Weg in möglichst langer Zeit. Alle Anstrengungen Tacca's und Palmieri's »konnten die Natur dieser Arbeiter nicht ändern«. Tacca war in Buen Retiro einlogirt worden; das Geld wurde beschafft durch Verkauf der Ernte der Obstgärten. Der Aermste aber hatte viel Unkosten; nur um endlich einmal dieses Volk loszuwerden *(spedirsi)*, »das mit seiner Gravität und Phlegma mich noch wahnsinnig machen wird«. Außer der Zusammenlötung der Gußstücke und der Ciselirung hatte er auch das Antlitz des Königs überarbeitet, nachdem er diesen selbst gesehen[1]), und mit so gutem Erfolg, daß auch die Königin ihren Gemahl sehr ähnlich *(naturalissimo)* fand. Die Züge sind schärfer, der Ausdruck lebhafter als auf irgend einem seiner Bildnisse. Die ganze Gestalt athmet Thatenlust. Keine Ausstellung kann das Lob dieser Figur einschränken.

---

[1]) È vero che io li ho fatto qualche cosa dopo aver visto S. Mag^{a}. 18. October 1642.

Der Zufall hatte es so gewollt, daß ein Denkmal, wie es etwa nach einer glücklichen Campagne paßte, in dem Augenblick ankam, wo man die Saat zwanzigjähriger Mißregierung in den in Ost und West aufflammenden Empörungen zu ernten begann. Diese Katastrophe schien den König aus seinem Vergnügungsleben aufzurütteln; ja er setzte es dem zähen Widerstand seines Ministers ungeachtet durch, der gegen die Catalonier operirenden Armee zu folgen. Die Reise, die Musterungen, der Gedanke sich seine Provinz selbst zurück zu erkämpfen, erregten ihn tief, ihm schien ein ganz neues Leben aufzugehn. Olivares konnte sich nicht mehr halten; die Statue war seine letzte That; kaum drei Monate später erhielt er das Billet, das seinen Fall besiegelte (17. Januar 1643).

Curios ist, wie bei der Besichtigung sich alles so wiederholt wie vor 26 Jahren. Wieder ist der Kronprinz zuerst da, der öfters schon danach gefragt hatte; im September wird ihm das Pferd in seinem Bretterverschlag gezeigt. Zwei volle Stunden fragt er Tacca aus, erkundigt sich angelegentlich nach der Technik des gewaltigen Gusses, und der Italiener verfehlt nicht, ihm den Wert dieser *cosa unica* begreiflich zu machen. Don Baltasar schloß, ganz wie sein Großvater damals, mit dem etiquettemäßigen Compliment: *Basta che sea enviado del Granduque de Florencia para ser cosa singular;* »Es kommt vom Großherzog von Florenz, also muß es etwas außerordentliches sein!« ein Compliment an die Stadt Florenz wie an die Magnificenz und den Geschmack des Mediceers. — Am 29. October war die Aufstellung vollendet.

Auf den oft in spanischen Privatgalerien vorkommenden Ansichten von Buen Retiro sieht man mehrmals die Statue in der Mitte ihres Parterre; so in einer der Ansichten aus der Galerie Salamanca (zweimal, 1867 und 1875, im Hôtel Drouot unter den Hammer gebracht, Nr. 40 und 46); ebenso in dem Gemälde der beiden Hofzwerge mit dem großen Hund, von Jan van Kessel in der ehemaligen Galerie Raczynski zu Berlin. Hier steht die Statue im Hintergrund, vor der rotgetünchten Mauer des Theaters mit ihren Nischen und Statuen, umgeben von Blumenvasen.

Zehn Jahre später, als der Großherzog sich wieder einmal dem spanischen Hof dankbar erweisen wollte, wußte man kein passenderes Geschenk als eine neue Reiterstatuette Philipps IV. Die Veranlassung war folgende. Der toscanische Gesandte Incontri hatte mit Erfolg gegen die Genueser manövrirt, deren geheime Machinationen zur Annectirung von Pontremoli er entlarvte; so verschaffte er diesen wichtigen Platz durch seinen Einfluß bei Hofe dem Großherzog. Nun war der damalige Minister Don Luis de Haro dafür bekannt, daß er keine Geschenke annahm. Aber da fand sich jene Statuette Louis' XIII von massivem Gold, die man jetzt keinen Grund mehr hatte, an ihre ursprüngliche Adresse abzugeben; man vertauschte die Figur des Reiters mit der seines königlichen Schwagers und präsentirte sie Don Luis, »damit er auch zu Hause, wenn er nicht das Glück der Unterhaltung mit S. Majestät genieße, dennoch in gleicher Weise des

Anblicks des geliebten Herren teilhaftig werden könne«. Haro beeilte sich, die Statuette seinem Könige zu verehren. Sie stand auf einer Basis mit reicher florentinischer Mosaik. Philipp ließ sie sofort in dem neu eingerichteten achteckigen *(ochavada)* Saal, einer Art Tribuna Madrids, aufstellen. Die junge Königin Marianne und die Prinzessin Maria Teresa verrieten große Sehnsucht, auf dieses Kleinod wenigstens eine Expectanz zu bekommen. Die Königin verlangte es für den Thronfolger, mit dem sie den Gemahl noch zu beschenken hoffte; die Infantin als Hochzeitsgeschenk, bei ihrer Vermählung mit dem Dauphin. Und hier war es, wo der König einmal laut lachte und sagte: »Ihr macht die Rechnung ohne den Wirt, denn da das Pferd sammt Untersatz *(tavolina)* bereits in der Tribuna steht, so bin ich nicht mehr Herr darüber; denn alles, was in diesen Raum kommt, das gilt als eingekammert für die Krone.« —

Das große Standbild wurde während der Minderjährigkeit Karls II von dem Günstling der Regentin, Valenzuela, aus dem Parke entfernt und mitten über der Süd- und Hauptfassade des königlichen Schlosses aufgestellt. Dort ragte es mehrere Jahre bis zur Ankunft des Don Juan d'Austria (1677), der die Statue von diesem gefährlichen Standort wegnehmen und nach Buen Retiro zurückbringen ließ. Im Jahre 1844 wurde es auf den Platz vor dem Bourbonenschloß *(Plaza de Oriente)* versetzt, der bisher eine Wüstenei gewesen war und nun auch mit schönen Gartenanlagen geschmückt ward. Der Platz ist historisch passend gewählt: an demselben Punkt und in derselben Richtung pflegte man den König zu sehen, wenn er *(bizarramente)* von dem alten Schlosse aus nach Buen Retiro ritt, umgeben von seinen Cavalieren. Ein Bildhauer Francisco Elias lieferte Reliefs für die sehr hohe Basis: Philipp IV, wie er Velazquez das Kreuz von S. Jago erteilt, eine Fama, die Quevedo einen Lorbeerkranz reicht; darunter zwei Flüsse und vier Bronzelöwen. Die Inschrift läßt zwischen den Zeilen lesen, daß diesmal (so ändern sich die Zeiten) die Ehre der neuen Aufstellung weniger Philipp IV gilt, als Tacca: *por la gloria de las artes y ornamento de esta capital.*

XXIII

RUBENS UND DER CARDINAL INFANT FERDINAND

(Zeitschrift für bildende Kunst. XVIII. 1883)



Van Dyck: Bildnis des Infanten Ferdinand. Im Prado zu Madrid

Rubens ist seit seiner zweiten, diplomatischen Reise nach Madrid im Jahre 1628 fast ununterbrochen für den spanischen Hof mit umfangreichen Arbeiten beschäftigt gewesen, als Künstler wie als Unternehmer. Nachdem er dort acht Bilder seiner Hand überreicht und an vierzig gemalt, copirt und übermalt hatte — zum Teil freilich für die Erzherzogin Isabella (z. B. die Bildnisse) und für sich selbst (die zahlreichen Copien nach Tizian) —, verließ der neue »Secretär des geheimen Rats« Sr. Kathol. Majestät Spanien, wie es scheint, mit einem ganzen Arm voll Aufträge. Denn im Jahre 1630 erhält er (von der *Récette générale des Pays-Bas)* 7500 Livres ausgezahlt »für Gemälde eigener Hand und nach seinen Angaben gemacht *(qu'il a faites et fait faire)*, die er nach Spanien geschickt hat« [1]).

Einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung aber nahm die Thätigkeit im

[1]) GACHARD, Trésor national I, 182.

Atelier zu Antwerpen, als der neue Statthalter, Cardinal Infant Ferdinand nach Brüssel kam. Er machte Rubens zu seinem Palastmaler, *peintre de l'hostel de Son Altèze*[1]) und erneute die Pension, welche er von Isabella bezogen hatte; am 13. Juni 1636 wurde er beeidigt. Von dem Schatze der Rubensbilder, die das Madrider Museum auch nach den durch Brände und andere Ursachen herbeigeführten sehr bedeutenden Verlusten (Villaamil zählt 63 verlorene, von denen indes einige abzuziehen sind) noch immer bewahrt — der Catalog hat 66 Originale, 17 Copien und 16 Schulbilder — sind außer einigen aus dem Nachlaß erworbenen weit die meisten Bestellungen des Cardinal Infanten. Diese Gemälde waren nur ein Teil der erstaunlichen Gemälde-Erwerbungen, die Philipp im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts machte; sie sind das einzige zusammengebliebene Vermächtnis jener sorglos glänzenden Tage vor dem Ausbruche des Sturms, der die Monarchie in ihren Grundfesten erschütterte und verstümmelt zurückließ.

Von diesen Gemälden, die Rubens von 1636 bis 1640 für den König malte und malen ließ, handeln die Briefe, welche der Cardinal Infant seit seiner Trennung von dem Bruder an diesen richtete; sie werden bereits in der Relation des Venezianers Alvise Contarini erwähnt[2]). Es sind Berichte über Regierungs- und Kriegssachen; doch findet der junge Prinz in diesen vertraulichen Schreiben an den Bruder, mit dem ihn herzliche Zuneigung verband, Gelegenheit, von Jagden, Festen, schönen Damen und besonders von den Bildern zu reden, deren Besorgung ihm Philipp anvertraut hatte. Briefe solchen Inhalts von fürstlicher Hand sind in jener Zeit selten. Pflegen doch die Gesandten sich förmlich zu entschuldigen, wenn sie einmal in ihren Depeschen auf solche »Kindereien« zu sprechen kommen. Und wenn man der Begebenheiten dieser Jahre sich erinnert, wo Richelieu an allen Grenzpunkten der Monarchie den Krieg entzündete, und der furchtbaren Schwankungen der Wage, wo beispielsweise in dem einen Jahre 1636 das spanische Heer Paris bedroht und im darauffolgenden der Gedanke an den Verlust der flandrischen Provinzen dem Statthalter nahetritt (»vielleicht«, schreibt er den 18. September 1637, »ist dies die letzte Campagne«), so wundert man sich, wie ihm, während »die ehernen Würfel rollen«, noch Zeit bleibt, sich so eingehend der Wünsche des Bruders, dieses unersättlichen und ungeduldigen Kunstfreundes, anzunehmen.

Ferdinand ist der letzte Fürst der Reihe, die mit Vincenz Gonzaga von Mantua beginnt, zu denen Rubens in nahe und dauernde Beziehungen getreten ist. Er war der zweite Sohn Philipps III und der Margarethe von Oesterreich; am 16. Mai 1609 hat er im Escorial das Licht der Welt

[1]) Gachard, Histoire pol. et dipl. de R. 262. 349.

[2]) Oltre che con scriver egli frequentemente a S. M. i bisogni di quelli paesi. Relaz. d. amb. Ven. Sez. I, 2, p. 108. Eine Abschrift dieser Briefe kam aus dem Archiv des Ordens von Calatrava in die Stadtbibliothek von Toledo. Die Rubens betreffenden Abschnitte habe ich in meinem Velazquez II 363—73 abgedruckt.

erblickt. Als neunjähriger Knabe erhielt er das Erzbistum Toledo und zwei Jahre später (1620) den Cardinalshut. Aber seine Neigungen waren nicht geistlich. »Nichts ist gewisser«, schreibt der piemontesische Gesandte 1629, »als daß S. H. sich im höchsten Grade sehnt, in den weltlichen Stand zurückzukehren.« Wenn die Brüder bei festlichen Gelegenheiten hoch zu Roß erschienen, härmte er sich, unter den Zuschauern sitzen zu müssen. Seit dem Tode des Erzherzogs Albrecht (1621) kam der Statthalterin-Witwe und den Ständen der Gedanke, diesen ihren Neffen zum Nachfolger zu wählen; am 7. September 1623 erfolgte bereits eine geheime königliche Verfügung. Aber erst am 1. Juli 1627 meldet Rubens Dupuy als »große Neuigkeit«, daß Ferdinand komme, um sich bei seiner Tante für die Geschäfte vorzubereiten. Es ist anzunehmen, daß Rubens bei seiner Anwesenheit in Madrid dem künftigen Regenten nahegetreten ist. Am 12. April 1632 verließ der Infant Madrid; der König begleitete ihn bis Barcelona und machte mit ihm eine Pilgerfahrt auf den Montserrat. Da, wo die Straße des Montserrat nach Barcelona und Madrid auseinandergeht, nahmen die Brüder von einander Abschied (20. Mai) — auf Nimmerwiedersehen. Am 11. April 1633 wurden die Segel gelichtet. In Villafranca hatte der Herzog von Savoyen einen glänzenden Empfang bereitet; Ferdinand erwiderte ihn, indem er den Herzog auf die Galeere einlud, wo seine Schauspielertruppe bei magischer Beleuchtung und reicher Inscenirung eine spanische Comödie aufführte[1]). Dort in Catalonien und dann in Oberitalien und Tirol teilte er seine Zeit zwischen praktischen Studien für die begonnene militärische Laufbahn, Besuchen der Befestigungswerke, Revuen, Jagden und Betrachtung der Bauwerke, wie des Mailänder Doms und der Karthause von Pavia, die sich für ihn mit Statuen, Ehrenpforten, Gemälden und Inschriften festlich schmückte. Am 22. Mai war hier große Tafel. In Donauwörth fand das für den Erfolg des Feldzuges entscheidende Zusammentreffen mit seinem Schwager Ferdinand, dem Könige von Ungarn statt, das eine Allegorie des Rubens darstellt. Bald erhielt er die Feuertaufe in der blutigen und hartnäckigen Schlacht bei Nördlingen, wo man ihn während der Action neben seinem Schwager zu Pferd sah; dort gewann er sich die Herzen der alten Soldaten durch seine Ruhe und Geistesgegenwart. Der Oberst Ayasso wurde neben ihm durch eine Kanonenkugel getödtet, den blessirten Don Pedro Giron fing er selbst auf, als er vom Pferd sank. Man erwartete von seinen Talenten wie von seiner Güte und Liebenswürdigkeit, die ihn rasch bei Hoch und Niedrig beliebt machte, er werde die Niederlande regieren im Sinne und mit dem Erfolge der Tochter Philipps II, die während seiner Reise gestorben war.

Ferdinand war der begabteste und einnehmendste, leider auch der am wenigsten kräftige der drei Brüder. Seine feine, distinguirte Figur war ganz gemacht für van Dycks Pinsel, von dem sein bestes Bildnis herrührt;

[1]) DIEGO DE AEDO Y GALLART, Viage del principe don Fernando. Amberes 1635. 4°.

das gefällige, ja geistreiche Gesicht, in dem ein Zug von Eleganz nicht fehlt, war von weichherabfallenden goldblonden Locken umrahmt. Er glich seinem älteren Bruder in der Leidenschaft für die Jagd, im Hang zu Galanterien und der Liebe zur Kunst; aber er besaß auch Geschick und Temperament für Regieren und Kommandiren. Er zeichnete und malte; V. Carducho sah seine Blätter bei dem Hofmaler Eugenio Cajesi. Sein Aeußeres ist ja wohlbekannt, denn er hat sehr oft den ersten Bildnismalern gesessen: Velazquez, van Dyck, Rubens, de Crayer, andere nicht zu nennen; von allen sind Originale erhalten. Kein Fürst der Zeit ist hierin so begünstigt gewesen.



Velazquez: Der Infant als Jäger
Im Prado zu Madrid

Noch vor seiner Abreise hatte ihn Velazquez gemalt, aber nicht wie jene Niederländer als Cardinal und Soldaten, sondern als Jäger. Der Teint ist bleich und zart, fast wie eines Reconvalescenten, aber die Haltung des schlanken Jünglings ist elastisch, und aus dem klaren Auge spricht Verstand. Man liest in diesen Zügen die Hoffnungen, zu denen er berechtigte, nur nicht die Hoffnung langen Lebens. Auch im Capitelsaale zu Toledo begegnet uns sein jugendlich blonder Kopf von der Hand Francisco Aguirre's, seltsam fremdartig zwischen den bejahrten Nachfolgern der Mendoza und Ximenes.

Was aus dem blassen, vom Fieber ermatteten Prinzen geworden war in der Luft des Nordens und der Campagnen (und unter dem Pinsel des Malers, der, unähnlich der schonungslosen Wahrheit des Spaniers, nicht umhin konnte, etwas von seinem eigenen Temperament auf seine Modelle zu übertragen), das zeigt das Reiterbild im Museum zu Madrid (No. 1608),

das Miguel de Olivares aus Rubens' Nachlaß für 1200 fl. erwarb und Leganés dem König mitbrachte. Ein Bild von tizianischer Kraft und Glut. An die Stelle der kühl silbergrau gestimmten Thäler und Eichengründe Castiliens ist der vom Feuerschein der Batterien durchzuckte Qualm der Feldschlacht getreten. Aus dem spähenden Blick des Jägers ist der durchdringend feste des Feldherrn geworden, und selbst die Linien des Gesichts scheinen an Noblesse und Energie gewonnen zu haben.

Dann ward Ferdinand der letzte und jüngste jener Fürstlichkeiten, deren Lebenslauf Rubens in den ihm eigenen pomphaften, historisch-allegorischen Epopöen erzählt hat — den Gemälden, die seinen Einzug in Antwerpen im Mai 1635 verherrlichten. Die jüngsten Erlebnisse wechselten hier ab mit der allgemeinen Verherrlichung des Hauses Habsburg und seiner Verbindung mit den Niederlanden. Gerade aber während des Einzugs war Rubens durch Krankheit an sein Zimmer gefesselt und verhindert gewesen, dem Infanten, der nur spanisch sprach, den Dolmetscher dieser noch mehr als die Luxemburggalerie[1]) des Commentars bedürftigen Erfindungen zu machen. Der Prinz fragte nach dem Maler und machte ihm einen langen Besuch, wobei er die Sammlungen seines »Pantheon« besichtigte, deren Anticaglien später Philipp IV ankaufen ließ.

Madrid blieb in künstlerischer Verherrlichung des neuen Gestirns nicht zurück. Im großen *Salon de los Reyes* von Buen Retiro wurde dem schon abgeschlossenen Cyclus der zwölf großen Kriegsbilder, die erste, glückliche Periode Philipp IV verherrlichend, noch ein dreizehntes, die Schlacht bei Nördlingen, hinzugefügt. QUEVEDO ward für den 17. October eine Comödie aufgetragen, er schloß sich einen ganzen Monat ein, um den hochgestimmten Erwartungen zu entsprechen. Ferdinand war dort eine populäre Figur, und so groß war die Freiheit der spanischen Bühne, daß man ihn schon bei Lebzeiten mit allen poetischen Licenzen auf die Bretter bringen durfte. In einem Stück, welches das glücklichste Regierungsjahr Philipps schilderte, *Las victorias del año 1638*, wurde sein Zug nach Flandern dargestellt und ins Romanhafte gezogen durch die Figur eines Mädchens, die ihm liebend folgt und seine Bildnisse, das eine als Cardinal, das andere als Soldaten, bei sich führt. Der Hof verbot indes diese Aspasia.

Die Gemälde für den Thurm in Pardo

Bald nach dem Eintreffen des Cardinal Infanten in den Niederlanden muß die Sendung von fünfundzwanzig, wahrscheinlich durch Rubens besorgten Gemälden erfolgt sein, von denen ein Inventar des Jahres 1636

[1]) Vgl. Brief des Rubens an P. Dupuy, 29. Oct. 1626, (GACHET, S. 65 ff.) über Morisots Porticus Medicaea: Pur cosi di mano in mano si troverebbero ancora delle cose assai chi volesse osservarle tutte, ma veramente il poema è breve etc.

spricht[1]). Sie waren bestimmt für die Königin Isabella von Bourbon. Von Rubens selbst waren darunter »die Jägerin Diana« und mehrere mit Snyders zusammen gemalte Stücke: Ceres und Pan, das Weib mit der Fackel und den Melonen, ferner Bauernstücke und Kriegsstücke, eine Belagerung und ein Seegefecht, die Bildnisse der Statthalter mit den Schlössern Tervueren und Mariemont im Hintergrund. Endlich das Breughelsche Cabinetstück: die fünf Sinne. Der Herzog von Pfalz-Neuburg hatte sie dem Infanten geschenkt, dieser dem Schwiegersohn des Ministers, Medina de las Torres, und letzterer dem König. Die Gemälde ließ Philipp aber, um sie recht zu genießen, alsbald aus den Gemächern der Königin »im neuen Thurm« in sein Sommerquartier versetzen, den »großen Saal vor seinem Schlafzimmer, wo er zu Nacht speist«.

Die erste Erwähnung einer Gemäldebestellung bei Rubens findet sich in unserer Correspondenz in einem Briefe des Cardinal Infanten aus Douay vom 20. November 1636. »Die Gemälde betreffend, die mir E. M. befiehlt für den Thurm machen zu lassen, so ist Rubens schon mit ihnen beauftragt worden, und er meldet mir, daß einige von ihnen in Angriff genommen sind. Nach meiner Ankunft in Brüssel werde ich E. M. eingehender Rechenschaft geben, in welchem Zustand sie sich befinden, und wenn es Gott gefällt, nach Ostern vielleicht selbst nach Antwerpen gehen, um alles zu sehen und zu beeilen.« Ende Januar 1637 schreibt er aus Brüssel: »An den Antwerpener Gemälden arbeiten sie mit aller Raschheit, obwohl der Frost in diesen Tagen eine Verzögerung verursacht hat. Ich fürchte sehr, daß es sich länger damit hinziehen wird, weil Rubens nichts bestimmtes sagen will; er versichert nur, daß er selbst und alle übrigen Maler arbeiten werden, ohne eine Stunde Zeit zu verlieren; von hier aus setzen wir ihnen gehörig zu, und wenn das Werk weiter vorgerückt ist, werde ich selbst hingehen.« —

Rubens liebte es damals nicht, sich an Termine zu binden. So äußerte er sich bei Gelegenheit der Kreuzigung Petri für Jabach, er möge nicht gedrängt *(gepresseerdt)* werden, man möge, bittet er, alles seiner Anordnung und Bequemlichkeit überlassen, damit er mit Lust arbeite[2]).

Der »Thurm«, für dessen Ausschmückung die Bilder bestimmt waren, ist die *Torre de la Parada* (Haltethurm), ein Jagdhaus im Revier des Pardo. Dies war der Lieblingspark Ferdinands und Philipps, der hier oft vom Morgen bis in die sinkende Nacht mit der Königin und Olivares jagte. Der neue Bau stand eine halbe Meile östlich von dem bekannten Schlößschen Karls V und Philipps II. Nicht weit davon war das Landhaus Zarzuela, inmitten eines Eichwalds. Hier hatte Ferdinand oft seinen Geschwistern Feste gegeben, und eine Art dramatischer Aufführungen mit wechselnder Recitation und Gesang, die dort aufkam, erhielten davon den

[1]) VILLAAMIL, Rubens diplomático español, S. 380.

[2]) GACHET, Lettres de R. 279.



Phot. Anderson

Rubens: Reiterbildnis des Infanten Ferdinand. Im Prado zu Madrid

Namen Zarzuelas; sie sind die *opera buffa* der Spanier, denen, wie Ponz sagt (V, 153), solche gemischte Opern mehr zusagten als blos gesungene. Jene Torre lag mitten in der Jagd. Ferdinand schreibt über den Plan: »Der Bau des Thurms ist was herrrliches *(famoso);* wenn er nur die Jagd nicht verscheucht, so wird nichts daran reichen. Aber das besorge ich, weil er so mitten in den Wildständen liegt; indes wenn die Sache gemacht ist, wird der liebe Gott schon für alles sorgen.« In der Folge fand hier alljährlich im Winter ein großes Jagdfest statt, eine Monteria. Im Januar 1655 veranstaltete der Oberhofjägermeister Marques de Heliche ein solches zur Unterhaltung der jungen Königin, Marianne von Oesterreich, und der Infantin Maria Theresa; Bankett, Comödie, Maskenball folgten. Im XVIII. Jahrhundert geriet die *Torre de la Parada* in Verfall, im Erbfolgekriege von 1710 wurde sie geplündert, einige Gemälde gingen zu Grunde, dann wurden die besten nach Madrid gebracht. Ponz aber hat noch viele dort gesehen und die Namen der Maler angegeben[1]). Jetzt ist der »Thurm« die Wohnung der Parkwächter.

Daß die passende Ausschmückung eines solchen Jagdschlosses nur in den Niederlanden besorgt werden könne und nicht in Italien oder daheim, wußte Niemand besser als der König. Nach seinem Plane sollten die Gemälde für seine zwölf Säle eine ganze Scala umfassen, von den Götter- und Heroengeschichten nach Ovids Verwandlungen und den Jagden im hochmythologischen Stil des Rubens bis zu eigentlichen Jagdstücken, Wald- und Parkbildern, mit dem Accent auf den Thieren, in der Art des Snyders und Paul de Vos, und endlich den Gedenkbildern merkwürdiger Jagdfeste und Jagdabenteuer, genau so wie sie an Ort und Stelle stattgefunden hatten. Die Metamorphosen Ovids hatte bereits Philipp II in den westlichen Gemächern des Alcazar von Becerra u. a. in Fresco malen lassen. Die besten Hände für diese verschiedenen Species sollte Rubens auslesen. Man ererinnert sich hier, daß schon im Jahre 1603 jener mantuanische Agent Iberti[2]), der bei Rubens' erster spanischer Reise eine Rolle spielt, geraten hatte, der Fiammingo (in Valladolid verdrießlicher Weise mit Retouchiren verdorbener italienischer Copien behelligt) möge die Zeit bis zur Rückkehr des Königs benutzen, ein halbes Dutzend *cose boscareccie* anzufertigen, die dort das beliebteste seien; diese Idee wurde nun nach dreißig Jahren, aber in großartiger Weise ausgeführt.

Am 21. Januar 1638 ist der Paß des Königs von Frankreich angekommen, denn die Sendung sollte den Landweg nehmen. »Der Paß ist sehr ausführlich *(muy amplio),* so daß sie vollkommen sicher reisen werden. ... Aber ich habe ein wenig mit Rubens gezankt, weil er jetzt sagt, obwohl sie alle fertig seien, müsse man doch noch warten, bis sie ordentlich trocken wären, denn beim Rollen würden sie sonst verderben. Er glaubt, es

---

[1]) Ponz, Viage en España Vl, 161 ff.

[2]) A. Baschet, Gaz. des B.-A. XX, 441.

seien zwanzig Tage oder mehr dazu nötig; denn da man jetzt die Sonne hier nur durch ein Wunder zu sehen bekommt, so geht es nicht in weniger Zeit. Ich habe mit ihm gestritten *(pleyteado)* nach Möglichkeit, aber da er es besser versteht als ich, so habe ich mich notgedrungen ergeben müssen« *(ha sido fuerza rendirme).*

Der Maler erhielt vom Statthalter für diese Bilder 10000 Livres; eine erste Rate von 2500 schon vor der Absendung am 9. December 1637[1]). Die Bilder gingen zusammen mit vielen andern, wahrscheinlich auch in Brüssel aufgekauften und geschenkten am 11. März ab, über Paris, wo der sie geleitende Ayuda de Camara ein Geschenk des Infanten an seine Schwester, die Königin Anna, abgab. Nachgeschickt wurde eine (noch nicht aufgefundene) Originaldenkschrift mit den Namen der Maler von der Hand des Rubens[2]).

Als Lohn für die gehabte Mühe bat sich Ferdinand das Bildnis seines Bruders aus, »denn sechs Jahre fern von E. M. leben für einen zu dero Füßen Aufgewachsenen, dafür giebt es keine andere Tröstung« (6. April 1638). Im Mai des folgenden Jahres erhält er ein Bildnis seines Neffen, des Kronprinzen D. Balthasar, von Velazquez, über das er »närrisch ist vor Vergnügen« *(loco de contento).*

Die Bilder trafen Ende April in Madrid ein. Der toscanische Gesandte schreibt dem Großherzog von diesem Ereignis, es seien 112 Gemälde angekommen aus den Niederlanden, Landschaften und Waldstücke, bestimmt für die im Bau begriffene *Casa della parada* und für Buen Retiro.

Die Inventare ermöglichen, diese Bilder mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzugeben[3]). In der Torre befanden sich zu Philipps IV Zeiten sechs große Originalbilder des Rubens, zum Teil Gegenstücke:

1. Der Kampf der Lapithen und Centauren (Pradomuseum 1579)
2. Das Mahl des Tereus (1581)
3. Der Raub der Proserpina (1580)
4. Juno und die Milchstraße (1589)
5. Orpheus und Eurydice (1588)
6. Mercur und Argus (1594).

Verloren gingen im Jahre 1710 Jupiter und Juno und die Dianenjagd im ersten Zimmer, vier Ellen breit, mit den Thieren von Paul de Vos (Vill. 24) und ein Satyr (25). Außerdem wurden von den seit 1603 in Madrid vorhandenen Gemälden des Rubens aufgenommen: Heraklit und Demokrit (1601/2); auch die vier kleineren Stücke:

---

[1]) GACHARD, Trésor a. a. O.: pour ornement de certain maison de plaisance d'icelle au Prado (soll heißen: Pardo).

[2]) La memoria original con los nombres de los pintores que han hecho las pinturas de mano de Rubens.

[3]) C. VILLAAMIL, Rubens, S. 275 ff. PEDRO DE MADRAZO, Catalogo del museo del Prado, 1878.

Saturn eines seiner Kinder fressend (1599)
Die Entführung Ganymeds (1600)
Flora (1596)
Fortuna (1595)

Sie kamen aus dem Palast zu Madrid.

Alle übrigen sind von Schülern gemalt worden, nach Rubens' Skizzen. Diese kleinen Skizzen waren noch bis vor kurzem in Madrid, einige im Museum, andere sah ich in den Palästen der Herzöge von Osuna und Pastrana, sie sind seitdem zerstreut worden. Die uns erhaltenen Namen sind zum teil wohlbekannte, einige aber völlig obscur. Die Compositionen sind unverkennbar Rubenssche Erfindung, obwohl er die meisten kaum mit dem Pinsel berührt haben wird. Es wurde ja ein bestimmter Unterschied gemacht zwischen solchen, die er von den Schülern malen ließ und nur überging, aber als die seinigen weggab, und solchen, die, wennschon von ihm skizzirt, als Arbeiten und mit den Namen der Schüler ausliefen. Orpheus (1776) und Atalante (1587), die in den Inventaren als Rubensbilder stehen, sind daraufhin irrig unter seine verlorenen Stücke gesetzt worden.

Erasmus Quellyn:
Tod der Eurydice (Prado-Museum 1540)
Jason mit dem goldnen Vließ, neben der Statue des Mars (1541)
Bacchus und Ariadne am Meeresufer (1539)
Raub der Europa (1538)
Cupido auf dem Delphin (1542).

Theodor van Tulden:
Orpheus die Leier spielend, die Thiere von Snyders (1746)
Die Entdeckung des Purpurs (1747).

Cornelis de Vos:
Triumph des Bacchus (1792)
Apollo und der Drache Python (1793)
Venus dem Meere entsteigend (1794).

Jacob Peter Gouwi (auch Joui):
Fall des Icarus (1412)
Hippomenes und Atalanta (1387)
Sturz der Titanen (1388)
Sturz des Icarus (1388a).

Jan van Eyck:
Sturz Phaetons (1150).

Thomas Willeboirts Bossaerts:
Apollo und Daphne (1642).

Jan Cossiers:
Jupiter und Lycaon (1295)
Prometheus mit dem Feuer (1296)
Narciß (1297).

Matthias Borrekens:
Apotheose des Hercules (1173f).

Außerdem werden genannt Jan van Bockhorst, genannt Langejan, Simon Peter Tilman, Joris van Son der Blumenmaler.

Endlich besaß die Torre viele Stücke von dem berühmten Thiermaler Paul de Vos (No. 1798, 1803, 1805—7).

Velazquez hat in der Folge unter diese flandrischen Götter seinen rüden Mars gesetzt; Menippus und Aesop malte er vielleicht als Gegenstücke zu dem lachenden und weinenden Philosophen des Rubens. Auch einer seiner Narren schloß sich an: der Bobo von Coria.

Die Wahl dieser Mythologien in einem Lande, wo Geschichte, Krieg und Volkssitten malerische Stoffe in Fülle darboten, darf man nicht blos auf Rechnung der philologischen Neigungen des Malers setzen. Sie waren auch im Geschmacke der Madrider Gesellschaft. Die Schilderungen der Hoffeste sind voll von lebenden Bildern des »Hains der Diana«, des Parnaß, des Olymp; die mythologischen Stücke des Calderon sind bekannt, und Quevedo spottet in seinen Traumgesichten, daß Stallknechte heutzutage eine Uebersetzung des Horaz in der Tasche haben[1]). Diese wilden Jagden der Cynthia und Atalante, diese Nymphen und Satyrn, die Kämpfe von Lapithen und Centauren, es waren wirklich die Legenden der Götter, denen dort in Jagden, Turnieren und Liebesabenteuern geopfert wurde. Diese Stücke, meist Illustrationen des allen vertrauten Ovid, ergriff der Maler als Anlaß, seine unerschöpfliche, verwegene Phantasie zu entfesseln. Sie gaben ihm dramatisch hochgespannte und unerhörte Motive, in ihnen steht er auf schwindelnden Gipfelpunkten der Bewegung, der Leidenschaft, zuweilen des Gräßlichen. Wohl nur einem in Stiergefechten erzogenen Publicum durfte man etwas zumuten, wie jenes »Gastmahl des Tereus«, wo das Weib dem entsetzten Vater über dem umstürzenden Tisch den Kopf seines eben verspeisten Knaben vor die Augen hält. Einige wirken wie barocke Parodien.

Noch während diese Bilder in Antwerpen in Arbeit waren, kam im Januar 1637 ein neuer Wunschzettel von Madrid[2]). Diese Stücke wurden jedoch in Brüssel gemalt: »Was wir in Betreff der Zeichnungen angeben können, thun wir täglich, aber diese Maler sind Bestien, und so besorge ich, sie werden kaum so werden wie E. M. will.« »Die Jagdstücke«, schreibt er am 3. April, »werden von einem Maler ausgeführt, der in diesem Fach Ruf hat; aber viele Mühe hat es Velada gekostet, ihm begreiflich zu machen, wie sie gemacht werden müssen.« Daß Jagdstücke einem Fachmaler so viele Schwierigkeiten bereiteten und tägliche Erörterungen veranlaßten, erklärt sich daraus, daß bestimmte Jagden und Jagderlebnisse gemeint waren.

Solche Jagdstücke sind nun auch noch vorhanden, und bei zweien

[1]) Hasta el lacayo latiniza, y hallarán á Horacio en castellano en la caballeriza (Sueños).

[2]) 31. Jan. Las memorias de las pinturas que V. M. manda se hagan de nuevo he reciuido, y lo que nos toca á nosotros dezir en los dibujos se haze cada dia.

ist die Herkunft aus der *Torre de la Parada* nachweisbar. Die Briefe nennen den Maler Esneyre, gerade so wie später der Name des Snyders geschrieben wird; aber es kann hier nicht Snyders der Antwerpener sein, sondern Pieter Snyers, der in Brüssel lebte. Ferdinand klagt viel über seine Langsamkeit: »Esneyre ist sehr phlegmatisch und hat weit mehr Arbeit als alle anderen zusammen. Erst setzte er Ende August, dann Ende des Jahres als Termin.« Sie scheinen erst im December 1638 abgegangen zu sein.

Zwei dieser Snyers zeigen einen schattigen, dichtbelaubten Wald mit Lichtung nach links. In dem ersten (Museo del Prado, Nr. 1664) erblickt man Philipp IV, entfernt von seinem Gefolge, das ihn im Hintergrunde besorgt zu suchen scheint, in einer wilden, braunen Waldtiefe mit alten Stämmen. Weitausschreitend, vorgebeugt fängt er einen Eber, den der Jagdhund am Ohre packt, von der Seite ab. Links hat er den Schimmel stehen lassen. Dieses Abenteuer hatte eben dort stattgefunden, wo sein Bild hinkommen sollte. »Im August 1635«, heißt es in einem Briefe vom 20., »hatte der König im Pardowald mit der Büchse einen Eber verwundet, der sich an einen Ort flüchtete, wohin ihm S. M. zu Pferd nicht folgen konnte. Da stieg er ab, verfolgte ihn zu Fuß zwischen Hunden, Abgründen und Dickicht, und tödtete ihn mit dem Dolch, nicht ohne große Gefahr, Schaden zu nehmen durch das Thier, in solchem Terrain. Wofür ihm die Herren, so ihm nachkamen, und Abends die Königin ehrerbietig Vorwürfe machten.«

Im zweiten Bilde (Nr. 1665) zielt er mit der auf dem Ständer liegenden Büchse nach einer Gruppe Damhirsche, die lauschend in einiger Entfernung stehen; links halten drei Reiter und sein Pferd. Von diesem Gemälde ist eine Copie, vielleicht von Mazo, bei Lord Clarendon in London, die von Stirling als Velazquez aufgeführt wird[1]). Der Besitzer bemerkte treffend, ohne noch zu wissen, daß die Figur dem Maler geliefert worden war, der steife Schütze verderbe eigentlich die schöne Landschaft.

Bei zwei anderen sehr großen Gemälden von Snyers ist der frühere Standort nicht angegeben, aber sie stammen aus dieser Zeit. Das erste ist eine jener großen Jagden im Pardo (Nr. 1662, 5,70 lang), mit der Guadarramakette in weiter Ferne. Sauen, Füchse, Rehe sind in einen Winkel der Lappen hineingetrieben worden; an deren Spitze, in der Mitte des Vordergrundes hinter Buschwerk steht der König mit seinen zwei Brüdern; die Königin und die Infantin Maria sitzen daneben.

Im vierten sieht man Ferdinand in Gesellschaft von Damen und Cavalieren zur Jagd ausreiten (Nr. 1661). Ferdinand war ein kühner Jäger; auf jener Reise begleitete ihn der berühmte Jägermeister Herrera. Im November 1639 erlegt er mit der Büchse einen Eber, »der, wenn ich ihn fehlte, mich und Herrera umgeworfen hätte, denn er stürzte auf uns los wie ein Stier«. »Die Saujagd, sagt er, ist die beste von allen.« So hatte

1) Annals of the Artists of Spain II, S. 682 ff.

er nicht unterlassen, als er in Mailand war, die durch ihre Zahl, Größe und Wildheit berühmten Sauen von Aulegio heimzusuchen. Obwohl er sonst immer »mit Neid« an Aranjuez und San Lorenzo denkt, »gegen die alles in Italien und Flandern doch nur Spaß ist«, und an die Johannesnacht in Buen Retiro, so gesteht er doch: »Die Jagd ist hier weit kühner *(brava)* als in Spanien; ich weiß wahrlich nicht warum; da das Land soviel heißer ist, sollte es umgekehrt sein.«

Die unentbehrlichen Zeichnungen, zu den ersten drei Bildern von Madrid hergeschickt, stammten mutmaßlich von Velazquez, dessen eigene Jagdstücke diesen Snyersschen ähnlich sind. Die große Hirschjagd, jetzt im Besitz von Lord Ashburton in Bathhouse, befand sich früher in der Torre, und ebenda waren die Bildnisse in ganzer Figur des Infanten, des Königs, des Prinzen im Jagdcostüm von Velazquez. Wunderlich ist der Contrast dieser exacten aber nüchternen Gedenkbilder von Meisterschüssen und -Fängen des königlichen Nimrod mit den hochpoetischen Jagden, wie z. B. der des kalydonischen Ebers (1583) in dem heroischen Wald mit dem tiefgesättigten Grün der uralten Rieseneichen, zwischen deren Aesten die sich neigende Sonne ihre glühenden, rötlichgelben Lichtströme ergießt. Vorn die Jagdraserei der Weiber, die den Reitern voran sind und, dem Eber auf den Fersen, über einen Riesenstamm setzen und in den Bach springen. —

Das Jahr 1638 war ein Glücksjahr in den Annalen der königlichen Sammlungen. Damals war es, wo der Vicekönig Medina de las Torres, den die Verreslorbeern seines Vorgängers Monterey nicht schlafen ließen, dem Dominicanergeneral Ridolfi das Kleinod der Capelle der hl. Rosa in S. Domenico zu Neapel abgewann, die Madonna Raffaels mit dem Tobias, die letzte, die er eigenhändig gemalt. Monterey, der schon 1633 zwölf Wagenladungen Bilder aus Neapel herübergeschickt hatte, kam im August 1638 selbst, mit kostbarem Gerät und Gemälden. Unter diesen waren die beiden ferraresischen Jugendwerke Tizians, der bacchische Tanz und das Venusfest. »Der König, meldete Sir Arthur Hopton[1]), hat in diesen zwölf Monaten eine unglaubliche Anzahl alter und trefflicher neuer Gemälde erhalten, . . . besonders die Bacchanale Tizians.« Solche Sendungen waren immer ein Trauertag in Italien, ein Festtag in Spanien. Der venezianische Volkspoet Marco Boschini schildert in seiner *Carta del navegar pitoresco* (S. 168 ff.) in nicht weniger als 35 vierzeiligen Strophen das Nationalunglück. Als die Gemälde aus Rom (sie waren ein Geschenk des Fürsten Ludovisi, des Eidams der Olympia Pamfili und Haupts der spanischen Partei) in Neapel ankamen, lud der Vicekönig viele aus dem Adel und auch den bei der Capelle des hl. Gennaro beschäftigen Domenichino ein, sie anzusehen. Domenichino hatte da geweint, »daß Rom solche

[1]) N. Sainsbury, Original papers rel. to Rubens, S. 353.

Schätze in die Verbannung sende, denn das sei die Milch gewesen, die seinen Genius in der Malerei einst genährt, und wenn er eine Figur zu bilden verstehe, diesen Vorbildern danke er's.« Die Uebergabe an Philipp IV fand statt, wie der Gesandte des Großherzogs von Toscana berichtet, durch Monterey's Schwager Olivares auf dessen Schlosse in Loeches. »Im November beim Empfang Sr. M. nach ihrer Rückkehr von der Zarzuela und Guadalajara, verehrte der Conde Duque einige der ihm von Monterey mitgebrachten, höchst kostbaren Gemälde; sie waren Sr. M. sehr willkommen, der sich darauf versteht *(che sen intende)*; man sagt, darunter sei ein sehr berühmtes von Tizian.« Boschini fügt hinzu, dem Könige seien damals seine eigenen Schätze im Wert gesunken:

Colpisse i quadri in muodo ala Corona,
Che no' gh' esser tesoro in quel' istante
Là drento apresso a quei, de releuante
Valor, ben parse a la real persona.

Wenn damit gemeint ist, daß ihm seine Tizians im Escorial, fast alles Alterswerke, nicht mehr gefallen hätten, so wäre dagegen nichts zu sagen.

Die Mehrzahl aller dieser Bilder, ebenso wie viele der 112 aus Flandern, waren bestimmt für das neue Lustschloß Buen Retiro bei San Jerónimo, die Schöpfung des Olivares. Die Ausstattung dieses Hauptvergnügungsorts des Hofes brachte den königlichen Sammeleifer auf den Siedepunkt. »In dieser Stadt, schreibt Hopton, ist nicht ein Stück von irgend welchem Wert, das der König nicht nimmt und sehr gut bezahlt.« Die Granden und Reichen wurden (wie bei den Kriegscontributionen) von S. M. zur Schenkung oder zum Verkauf ihrer besten Sachen eingeladen. Nach der Schilderung eines italienischen Geschäftsträgers verbreitete sich Schrecken unter den Liebhabern. Der Auditor Francisco de Tejada ließ in Eile seine besten Bilder copiren und täuschte wirklich den einsammelnden Condestabile; im Palast wurde natürlich der Betrug sofort entdeckt, er mußte doch noch die Originale herausrücken. Den Leganés, dessen Haus das reichste war, rettete seine Frau, die alles für ihre Mitgift erklärte und die Commission durch den Strom ihrer Beredsamkeit zum Rückzug bewog.

Kaum war jene umfangreiche Sendung in Madrid eingetroffen, und noch war sie nicht in die Villen verteilt, so empfand der König schon das Verlangen nach noch mehr Rubens. Bereits am 30. Juni 1638 hat der Infant eine neue Liste in Händen. Für welche Räume sie bestimmt waren, was ihr Gegenstand war, darüber fehlt jede Andeutung; nur sieht man, daß der König auf sie besonderen Wert legt, daß er es sehr eilig hat, und daß sie nicht groß waren. Denn Ferdinand übergab den Auftrag eigenhändig an Rubens, »der sie alle mit eigener Hand macht, um Zeit zu gewinnen, und ich habe mich mit ihm für die Zeit seiner (nun-

mehrigen) Genesung verständigt[1]).« Rubens war damals, wie er am 2. April 1638 Geldorp schreibt, *overlaeden* mit Arbeit[2]); er hatte u. a. die Kreuzigung des Petrus unter Händen, an der er am liebsten arbeitete. Und gerade als der neue Auftrag kam, hatte er den Entwurf des Triumphwagens beendigt, auf dem der Infant nach Zurückweisung des Angriffs der Holländer auf Antwerpen seinen Einzug halten sollte.

Aber sein altes Uebel wurde heftiger, denn am 11. December heißt es: »Mit unserm Rubens ist es verzweifelt schlecht gegangen, *á Rubens emos tenido oleado;* daher sind die Gemälde, an denen er arbeitet, noch weit zurück, obwohl er mir letzthin sagen ließ, nach Ostern werde er wieder anfangen zu arbeiten, da es ja eine solche Herzensangelegenheit E. M. sei *(por ser cosa del gusto de V. M.).* E. M. kann versichert sein, daß ohne diesen Unfall schon alle Gemälde dort sein würden, aber ich werde ihm nun zusetzen, damit er die verlorene Zeit wieder herausschlage.« Wirklich gehen sie schon am 27. Februar 1639 mit der Post ab. »Ich habe ihm dringend anbefohlen, es mit den Maßen genau zu nehmen, damit es ihnen nicht gehe wie den Esneyres« (die vielleicht durch nachlässige Verpackung Schaden genommen hatten). »Ich hoffe, sie werden E. M. gefallen; denn er hat nie schönere gemacht.«

Das Urteil des Paris

Ein Stück war bei der ersten Sendung unfertig zurückgeblieben und im Verzeichnisse vergessen worden; der Grund ist ersichtlich: es war ein Bild, an das Rubens nur selbst Hand anlegen konnte. »Rubens ist sehr geplagt gewesen von der Gicht, deshalb hat er das Urteil des Paris nicht vollenden können, aber es ist schon recht weit vorgerückt, und jetzt werden wir ihn tüchtig antreiben« (30. Juni 1638). Am 27. Februar 1639 ist es fertig. »Der Correo bringt es nicht, weil es zu groß ist, aber wir werden sorgen, daß der Ordinario es mitnimmt. Ohne Zweifel ist es, nach dem Ausspruch aller Maler, das Beste was Rubens gemacht hat. Nur einen Fehler hat es, doch war nicht möglich, ihn zu einer Aenderung zu bewegen — die drei Göttinnen sind gar so nackt. Aber er behauptet, daß das so sein müsse, damit man den Kunstwert der Malerei sehe. Venus ist die in der Mitte und ein wohlgetroffenes Bildnis seiner eigenen Frau, welche ohne Zweifel das Beste ist von dem, was es jetzt hier giebt« (d. h. die schönste Frau in Antwerpen).[3])

[1]) Las memorias de las pinturas que V. M. manda se hagan nuevas he dado yo mismo á Rubens, quien las haze todas de su mano por ganar tiempo, y yo me he conformado con él por la mejoría.

[2]) GACHET, Lettres, a. a. O.

[3]) Sin duda ninguna por dho de todos los pintores es la mejor [pintura] que ha hecho Rubens. Solo tiene una falta que no ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar demasiado desnudas las tres Diosas; pero dice que es menester para que se vea la valentia de la pintura. La Venus que es la de enmedio es retrato muy parecido de su misma muger, que sin duda es lo mejor de lo que aora ay aqui.

Das Bild (No. 1590, 1,99×3,79) war auch eins der besten seiner letzten Jahre. Paris, das Kinn auf die Hand gestützt, vorgebeugt, prüft noch; Mercur hält den Apfel. Pallas und Juno sehen etwas zweifelnd und Juno sogar hochmütig aus; indeß das sind Nebensachen. Venus-Helena hält noch den Zipfel des eben gefallenen Gewands, ein Flügelkind ist im Begriff, ihr den Rosenkranz aufzusetzen. In Haltung und Blick ist etwas Königliches, ein Vorgefühl des Triumphs, und doch auch ein lieblicher, holdseliger Zug. Was für ein Unterschied zwischen Rubens und Rubens! Man halte dagegen z. B. denselben Gegenstand aus der Orleanssammlung, in der Nationalgalerie zu London! Jenes ist wie ein strahlender Sonnenuntergang nach einem unbewölkten Sommertag. —

Der Ausdruck des Infanten, Rubens' Frau sei »das Beste von dem was es jetzt hier giebt,« schmeckt etwas nach dem Lebemann, obwohl ihm, als Cardinal, das »Zuviel der Nacktheit« anstößig zu sein scheint. Nach den Begriffen der damaligen spanischen Gesellschaft mußte freilich eine solche Benutzung der eignen schönen jungen Frau als notorischen Modells in jedem Sinn, und dazu mit der Bestimmung des Bildes für einen skrupellosen Verehrer der Frauen wie Philipp IV etwas sonderbar vorkommen. Die Rolle der Eifersucht *(celos)* in der spanischen Sitte und Comödie ist bekannt. Die Ehre des Gatten gilt durch jede, wenngleich ganz erfolglose Nachstellung oder Huldigung geschädigt, ja verloren, wenn er den Flecken des Rufs nicht im Blut der selbst ganz unschuldigen Frau tilgte. Diese Wahnvorstellung ist das Motiv einiger Werke Calderons, am schroffsten berührt sie uns in der Comödie, die den unheimlichen Titel »Der Arzt seiner Ehre« führt. Obwohl der Dichter persönlich von der Sinnlosigkeit und Unsittlichkeit dieses Ehrbegriffes überzeugt war, wie er denn Gelegenheit nimmt, in einem Drama mit scharfer Dialektik seinen Protest gleichsam zu Protocoll zu geben.

Ich komme hier auf diesen Punkt, weil mir nicht undenkbar scheint, daß Calderon durch jene in Madrider Hofkreisen gewiß vielbesprochene Venus-Helena auf eine dieser Tragödien gekommen ist: *El pintor de su deshonra.* Hier ist der Held ein Maler, wenn auch nur ein sehr geschickter Dilettant von Stand, der, bereits jenseits der Mitte des Lebens, sein spätes Glück, die schöne Tochter des Castellans von S. Elmo gewonnen zu haben, genießt, durchlebt, indem er fortwährend ihr Bildnis malt, wobei ihm der Dichter seine eigenen geistreichen Gedanken über Schönheit und Kunst in den Mund legt. Aber dieser sonnige Anfang verdunkelt sich rasch, er wird durch wunderlich ersonnene Verwickelungen eben zu dem Ausgang geführt, den der Titel der Comödie signalisirt: der Maler seiner schönen Frau wird zum Maler seiner Schande. Die Frau wird ihm entführt, er macht sich, als Wanderkünstler verkleidet, auf die Suche, und es fügt sich, daß ein kunstliebender Fürst Orsini, der sie flüchtig gesehen hat, ihr Bildnis, doch nur in platonischer Absicht, bei ihm bestellt. In dem Augenblick nun, als sie an der Stelle erscheint, wo



Phot. Anderson

Rubens: Das Urteil des Paris. Im Prado zu Madrid

er sie verstohlen *(de hurto)* skizziren soll, erdolcht sie der Gatte, »er malt sie in ihrem Blut,« wie er trotzig verkündet, *con rojo esmalte.* Der sehr künstliche Aufbau der Fabel ist als freie Erfindung nicht recht begreiflich, aber man kann sich wohl vorstellen, wie der nach neuen tragischen Motiven Jagd machende Dichter darauf gekommen ist, indem er sich ausmalte, was es mit einem Künstler von solcher Vorurteilslosigkeit wie dieser flandrische Maler seiner Frau, unter spanischem Himmel für einen Ausgang genommen haben könnte.

Letzter Auftrag

Und noch einmal kommt, im Sommer 1639, eine Liste des ungenügsamen Philipp, 22 Bilder, achtzehn kleine und vier große, — es sollten die letzten sein. MICHEL[1]) erzählt, daß Rubens seit 1637, körperlich geknickt, nur noch mit kleinen Staffeleibildern sich unterhielt, weil er für große Ordonnances sich nicht mehr aufrecht halten konnte, und auf den Malerstock stützte. Aber in der Rüstigkeit, mit der er diesen Auftrag ergriff und förderte, war nichts von Verfall zu sehen. Am 22. Juni wird das Eintreffen des Madrider Schreibens gemeldet: »Die Gemälde für den gewölbten Saal des Palastes werden sogleich E. M. Befehlen gemäß ausgeführt werden.« Und am 22. Juli liegen schon alle Zeichnungen eigner Hand vor. »Sie sollen nun verteilt werden nach seinem und Snyders' Gutdünken« *(se repartirán como á él y á Esneyre pareciere)*, d. h. doch wohl: unter diese beiden, nicht etwa wie früher unter die Gehilfen; es heißt später: »sie sind sämmtlich von seiner Hand und Snyders, von dem einen die Figuren und Landschaften, von dem andern die Thiere.« Nur die vier großen machte er ganz selbst. Am 29. August sind sie schon tüchtig vorgerückt. »Und jetzt«, schreibt der Infant, »wo ich selbst hier [in Antwerpen] bin, dränge ich ihn gehörig, und zweifelsohne werden sie fertig werden in der von E. M. befohlenen Frist — wenn Rubens nicht wieder seine Gicht bekommt.«

Er fügt hinzu: »Mein Bildnis bringt dieser Ordinario mit; es will vielleicht nicht wenig heißen, daß es fertig geworden ist, bei dem Phlegma dieser Leute.« Es ist wohl das Bildnis von Gaspard de Crayer, in ganzer Figur und Cardinalstracht (No. 1306). Für dieses Bildnis verlieh ihm Ferdinand eine goldene Kette und eine Pension. Es giebt vorzüglichere Bildnisse seines Gönners von Crayer, die die goldene Kette eher verdient hätten, z. B. das Brustbild bei Mr. G. Tomline in Orwell Park. Crayer hatte auch die Gemälde und Decorationen für seinen Einzug in Gent geliefert.

Ende September ist Rubens beschäftigt mit den vier großen, »voll Lust und Eifer, etwas köstliches daraus zu machen *(con grande animo de*

---

[1]) Histoire de la vie de Rubens S. 265.

hacellas lindísimas). Nur was die Zeit der Vollendung betrifft, da hat er sich nicht binden wollen, mehr zu thun als er im Stande sein wird; für die von E. M. bestimmte Frist hält er es sehr schwer; und auch die er mit Snyders zusammen macht, werden etwas Verspätung haben.« Und noch im Winter ist er daran, wie dem Infanten berichtet worden ist. »Rubens schenkt sich nichts und arbeitet herrlich,« R. *no se descuyda en trauajar lindamente.* Ich habe ihm alles mitteilen lassen, was E. M. schreibt, und so glaube ich, daß es etwas Prachtvolles *(famoso)* geben wird.«

Da kommt das Jahr 1640 mit einem neuen Gichtanfall, gerade als schon der Paß für die vier großen Stücke bestellt ist, denn die kleinen sind vollendet. »Mit der ersten Landpost werden acht fertige abgehen, die schon trocken sind, und rasch werden die übrigen zehn folgen [es geschah erst im Winter]; die großen aber werde ich auf jede Weise zu beschleunigen suchen.« In der That leistete noch in diesem Jahre der Juwelenbewahrer Ferdinands, Don Francisco de Contreras y Rojas, für achtzehn Gemälde des Rubens und Snyders eine Abschlagszahlung von 50000 Livres auf 100000; bald hernach noch 25000.

Ende Februar ein neuer Schlag: Rubens ist an der Hand gelähmt *(gafo de la mano),* »mit wenig Hoffnung, daß er je wieder wird malen können, obwohl er sich einer Cur unterzogen hat, und die warme Jahreszeit wohl Besserung bringen könnte. Es wäre zu schade, wenn die drei Gemälde in diesem Zustande blieben.« Die Besserung scheint auch Anfang Mai zu kommen. »*Rubens está mejor de sus achaques* — (2. Mai) und hat mir verheißen, daß die großen und die zehn noch fehlenden kleinen Gemälde auf Ostern fertig werden; ich werde ihn noch möglichst antreiben, da er ja im Stande ist zu arbeiten, und sorgen, daß er die Frist abkürze, denn da die Einrichtung des neuen Gemachs *(pieza nueva)* schon fertig ist, so wird man diese Gemälde sehr vermissen.«

Tragischer Kampf des scheinbar noch im Vollbesitz seiner geistigen und körperlichen Kraft, vielleicht für Jahrzehnte, befindlichen Mannes mit der ihn erst periodisch, dann gänzlich lähmenden Krankheit! Und bei jeder Pause greift er sofort die Arbeit wieder an, die vielleicht nicht ohne Schuld war an dem verhängnisvollen Ausgang.

Am 10. Juni meldet der Infant Philipp IV den Tod des Mannes, der so lange für ihn gearbeitet hatte und dem Umfang nach mehr als irgend einer seiner Hofmaler, selbst Velazquez. Am 27. Mai hatte er sein letztes Testament gemacht. Er war fast mit dem Pinsel in der Hand für den König gestorben. »Rubens starb vor zehn Tagen [30. Mai]. Ich versichere E. M., es hat mir viel Kummer bereitet, wegen des Zustandes, in dem die Gemälde noch sind. Denn nur eines von den großen ist fast vollendet, die anderen sind skizzirt oder weit vorgerückt. Demgemäß geruhe E. M. nun mir zu befehlen, was Euch beliebt, daß geschehe. Ob ich sie so schicken soll, oder ob sie hier von anderer Hand beendigt

werden sollen. Hier giebt es nur zwei, auf die man sich verlassen kann, obwohl sie tief unter Rubens stehen. Der eine ist sein erster Gehilfe, der die meisten Werke seines Herrn ausführte, aber da dieser selbst immer dabei stand, bewahrte er ihn vor Fehlern, und ich vermag nicht zu sagen, wie er jetzt allein arbeiten wird, denn am Ende ist er doch nur ein Gehilfe (Jordaens)[1]). Der andere ist Cray *(sic)*, ein Meister von bedeutendem Rufe, besonders in großen Figuren. Es ist derselbe, der mein Bildnis machte, das ich E. M. im vorigen Jahre schickte. Er war Rubens wenig hold *(poco amigo)*, und deshalb habe ich ihm keins der Gemälde anvertraut, die für die Torre de la Parada geschickt wurden. Ich weiß nicht, ob Spanien Sachen von ihm hat. Doch ist er der einzige brauchbare hier« *(el que ay aqui de provecho es este)*.

Etwas sonderbar ist doch diese gar so geschäftliche Meldung des Endes des großen Meisters. Einen kleinen Leichensermon von zwei, drei Zeilen und ein Wörtchen aus dem Herzen wäre er doch wohl wert gewesen, *Eminentissimo!* Ein solcher Sermon hätte vielleicht alle Predigten Ihrer hohen Kollegen auf dem Stuhl zu Toledo überlebt — wenn sie überhaupt predigten. Freilich ist in diesem egoistischen Kummer auch das Gefühl seiner Unersetzlichkeit ausgesprochen. Vier Meisterstücke, die man schon in der Hand zu haben meint, für die der Paß schon bestellt ist, sind plötzlich verloren. Diese Leute müssen den Abstand zwischen echter Rubensarbeit und Schülerarbeit doch anders gesehen haben als Spätere, denen die Augen dafür abhanden gekommen waren.

»Seit ich E. M. über die Rubensschen Gemälde schrieb, habe ich Nachricht erhalten, daß van Dycken auf Sanct Lucas [18. October] nach Antwerpen kommen wird. Und da der nun ein so großer Maler ist und ebenfalls sein Schüler, so habe ich geglaubt, ihre Ueberweisung an Andere aussetzen zu sollen, bis ich mit van Dycken gesprochen habe und gesehen, ob er sie vollenden will. Denn daran ist kein Zweifel, daß er es besser machen würde als irgend einer; aber er ist launisch *(tiene humor)*, und so kann ich E. M. nichts zusichern.« (23. September 1640.)

Der Cardinal kannte van Dyck lange, dieser hatte ihn früher gemalt, in seiner Tracht beim Einzug in Brüssel (No. 1321). Er hatte ihn richtig taxirt: Sir Antonie wollte sich in der That nicht zur Beendigung fremder Arbeiten herablassen, selbst von Rubens nicht. »Das Bild, das Rubens blos erst gezeichnet hatte, schlug er auszuführen ab, und noch weniger wollte er die anderen beendigen, soviel Mühe man sich auch mit ihm gegeben hat. Denn er ist ein ganz verzweifelter Narr *(es loco rematado)*. Und so haben wir ausgemacht, daß er eins von derselben Größe und desselben Gegenstandes ganz nach Laune *(capricho)* machen möge. Und

[1]) Dos solos ay aqui que se puede fiar dellos, si bien muy inferiores á Rubens. El uno es su primer oficial, que hacia las mas de las obras de su amo; pero como estava siempre delante no le dejava herrar, y solo no sé lo que ará, que en fin no es mas que un oficial.

darüber war er sehr vergnügt, und reiste nach England zurück, um seine feste Uebersiedelung zu bewerkstelligen. Ich weiß freilich nicht, ob es ihn nicht doch reuen wird, denn wie ich E. M. sagte, er ist ganz unvernünftig *(no tiene juicio ninguno)*. Ich werde aber nicht ermüden, ihn mit allem Eifer anzutreiben.«

Die Beendigung der übrigen Bilder wurde also anderen Schülern übertragen. Acht gingen am 4. Januar 1641 ab, und am 2. Juni hat Philipp schon seine volle Zufriedenheit geschrieben — man sieht, er hat einige Tröstungen gehabt bei dem Abfall zweier Reiche. Noch einmal seufzt der Infant: «Schrecklich ist das Phlegma dieser Arbeiter!« Am Hofe von Madrid war man in dieser Beziehung etwas verwöhnt. Velazquez war der Maler nach dem Herzen dieser Herrn, die gewohnt waren zu commandiren und wenig Geduld besaßen. Das Phlegma jener fleißigen Klein- und Feinarbeiter *(bestias)* und die Nervosität der verzogenen Maler-Cavaliere *(locos)*, dieser der Kunst nicht besondes heilsamen Erfindung des Jahrhunderts, waren ihnen gleich unbequem. »Die Maler dieses Landes«, schreibt Ferdinand, »sind phlegmatischer als Señor Velazquez.«

Für die vier großen Gemälde erhielten die Erben 4200 Livres (Gachard, *Trésor*, s. o.). Nach Génard fand die Zahlung am 24. Juni statt durch Philips Le Roy; zur Feier wurde in der Herberge zur Goldblume *(de Goudbloem)* bei der Witwe Hans Snyers »durch die Herren Vögte und andere Freunde eine Summe von 168 Gulden verzehrt«.

Die Maler, welche die Bilder vollendeten, wurden besonders honorirt. Jordaens erhielt für zwei 240 Gulden. Das letzte von den vieren sollte nach unseren Briefen Ende August abgehen. »Ich hoffe aber, daß es vortrefflich ausfallen wird; denn da der Maler noch ein Anfänger ist, so möchte er sich Ruf verschaffen, zumal da es dort unter die Rubense zu stehen kommt« (20. Juli 1641). Wer dieser junge Mann gewesen ist, war nicht ausfindig zu machen.

Die achtzehn kleinen Stücke haben wir unter den zahlreichen noch vorhandenen oder verlorenen Jagd-, Thierstücken und Stillleben der königlichen Schlösser zu suchen; der Name Snyders könnte uns hier leiten; aber es gab schon vorher Bodegones von ihm im Alcazar zu Madrid.

Welches aber waren die vier großen Originale, die letzten Arbeiten von der Hand des Meisters selbst? Darüber geben Génards Mitteilungen Auskunft[1]). Es sind Perseus und Andromeda, Hercules, der »Friede der Sabiner« und ein ungenanntes, blos untermaltes Stück, wahrscheinlich das Gegenstück: der Raub der Sabinerinnen. Das erste, Perseus und Andromeda, ist ohne Zweifel No. 1584 (2,65 × 1,60), einer der besten Rubense des Museums, der freilich erst im Inventar von 1686 vorkommt; aber die »Andromeda mit Amor« (No. 1643) ist ein Schulbild. Der

[1]) P. P. Rubens, Aanteekeningen over den grooten meester. Antwerpen 1877. S. 42.

»Hercules« war wohl der von Villaamil unter No. 50 als verloren angeführte »Hercules, den Sohn der Erde tödtend«, denn die Maße (3 Ellen Höhe, 1½ Breite) stimmen, ebenso wie der Platz im Schloß. Leider sind auch die beiden anderen, an die Rubens die letzten Reste seiner Kraft gewandt hatte und die soviel Verhandlungen gekostet, wie es scheint für uns verloren. Der Raub der Sabinerinnen war eine Leinwand von 5 Ellen Breite und 4½ Höhe, und noch 1686 ist sein Gegenstück vorhanden, der Kampf (und Friedensschluß); jedes wurde auf tausend Dublonen geschätzt. Das eine scheint bei dem Schloßbrande von 1734 untergegangen zu sein, jenes wurde stark beschädigt, 1772 und 1794 heißt es *muy estropeado;* seitdem ist es verschollen.

Hat van Dyck das ihm aufgetragene Gemälde wirklich ausgeführt? Viel Zeit hat er nicht gehabt, denn er starb schon im December 1641 in England. Im Museum ist eine Diana mit Endymion (No. 1336), die in diesen Kreis passen würde. Aber die Maße stimmen nicht.

Alle diese vier Gemälde kamen in den großen neuen Saal, dessen künstlerische Ausschmückung damit den lange erwarteten Abschluß erhielt. Es ist der in den letzten Zeiten der Habsburger oft genannte Spiegelsaal *(Salon de los espejos).* Dieser gewölbte Saal (daher *bóveda de palacio* genannt) lag über dem Hauptthor und der Vorhalle, an der Stelle, wo später der Thronsaal war; er hatte Balkons nach dem Platze. Seine Einrichtung und die Auswahl der Bilder wird von Velazquez herrühren, der im Jahre vorher den Kammerherrnschlüssel und den Titel eines Guardaropa und Ayuda de Cámara erhalten hatte. Begonnen war er bereits 1633, da ihn V. Carducho in seinen Dialogen nennt. Von Rubens hing hier schon das große Reiterbildnis Philipps IV, Christus an der Säule, und einige der von ihm 1628 mitgebrachten Stücke: Achill und Ulyß, Mucius Scaevola und zwei Jagden (Villaamil 34). Wie hoch man seine Werke hielt, beweist die gute Gesellschaft, in die man sie brachte. Denn hier war das Reiterbild Karls V von Tizian und Philipps II Darbringung des Infanten nach der Schlacht bei Lepanto, Paolo's Jesus im Tempel und Tintoretto's Judith. An der Decke befanden sich die vier mächtigen Unterweltsriesen Tizians[1]). Velazquez hatte seinen zwei mythologischen Stücken, Apoll und Marsyas (verschollen) und Mercur mit Argus, den bescheidenen Platz zwischen den Fenstern gegeben.

Der Cardinal Infant gedenkt auch des Rubensschen Nachlasses. »Rubens hinterließ in seinem Hause viele und sehr gute Bilder. Um jedoch nicht fehlzugehen und E. M. Geschmack besser zu treffen, sende ich Euch dieses Verzeichnis aller, damit Ihr mir befehlt, was Euch beliebt. Es ist keine Gefahr im Abwarten der Antwort E. M., da sie das Verzeichnis drucken lassen wollen und in ganz Europa umherschicken.«

Bekanntlich ließ Philipp zweiunddreißig Stücke ankaufen, für 27,100

---

[1]) V. Carducho, Diálogos. 2 ed., p. 350.

Gulden. Originale von Rubens waren zehn darunter: Christus in Emaus (No. 1564, 800 fl.), Maria mit Heiligen und St. Georg (No. 1561, 880 fl.), eins der Juwelen, St. Georg zu Roß (No. 1565, 1000 fl.), ein italienischer Bauerntanz, die Nymphen von Satyrn verfolgt (No. 1587, 880 fl.), die drei Grazien mit dem Füllhorn (No. 1591, 740 fl.). Von den zahlreichen Copien, die Rubens nach Tizian gemacht hatte, wurden zehn ausgewählt, merkwürdigerweise waren darunter nicht weniger als sieben, deren Originale man in Madrid besaß: die zwei Dianenbäder (je 1800 fl.), Venus und Adonis (1500 fl.), Europa (1450 fl.), Venus auf dem Ruhebette mit Cupido (1200 fl.); drei, die im Catalog des Nachlasses als Originale Tizians aufgeführt werden: der Salvator (900 fl.), die Skizze zum Petrus Martyr (500 fl.), das Bildnis Tizians (400 fl); endlich die zwei ferraresischen Stücke, die Rubens in Rom copirt haben muß, da sie erst zehn Jahre nach seiner letzten spanischen Reise nach Madrid kamen; seine Copien sind jetzt in Stockholm. Nur eine von diesen Copien ist im Museum zu Madrid ausgestellt: der Raub der Europa (No. 1614). Sonst waren noch zwei weibliche Bildnisse Paolo's und zwei männliche Tintoretto's dabei. Die venezianische Schule wurde damals, besonders seit Velazquez' Rückkehr von seiner ersten italienischen Reise, am Hof am höchsten geschätzt. Velazquez selbst wurde bei seiner italienischen Reise mit Ankäufen venezianischer Gemälde beauftragt und der Gesandte in London, Cardenas, erwarb die besten aus der Hinterlassenschaft Karls I. Die Madrider Malerschule bildete sich vielfach nach diesen venezianischen Gemälden.

* * *

Das ist der wesentliche Inhalt der Briefe des Cardinal Infanten, die Kunst betreffend.

Sie enthalten noch manche interessante Züge zur Charakteristik des Schreibers, und geben mit naiver Offenheit die Eindrücke des Brüsseler Lebens auf den vom Hofe Philipps kommenden Prinzen.

Ferdinand zeigt sich als ein kluger, liebenswürdiger, dem königlichen Bruder warm ergebener, dem Vergnügen nicht abholder Fürst, ohne jede *morgue* und Selbstüberschätzung. Nach der unglücklichen Campagne von 1637, wo Breda wieder verloren ging, sagt er: »Zwar wollte ich lieber tausendmal sterben, als E. M. diese Provinzen verlieren . . . Aber ich bin ein Einzelner, der, ohne Jemanden, der mich unterstützt und berät, notwendig viel Fehler begehen muß, zu meinem schweren Kummer.«

Weder Hof- noch Volksfeste können ihm Castilien und seine Lustschlösser vergessen machen. Die von den Hofdamen der Maria von Medici aufgeführte Comödie — so schön Costüme und Damen — war nur eine Posse *(burla)* gegen die spanische Comödie, »und das sage ich ohne Befangenheit: denn diese Comödie war in Prosa, ohne jegliche Art von Intrigue und Zwischenspiel, und ohne Tänze!« Die Functionen der heiligen Woche, obwohl feierlich und gut gesungen, erreichen auch nicht

die daheim. Die Kirmeß in Antwerpen (August 1639) ist besser als die Brüsseler: ein großer Aufzug mit vielen Triumphbogen, »zum Schluß geht es an's Schmausen und Trinken und vor allem Sichbesaufen, denn ohne das giebt es hier zu Land kein Fest. Wahrlich, sie leben in diesem Lande wie das liebe Vieh.«

Aber die Brüsseler Damen haben Gnade gefunden vor den Augen S. Eminenz. »Die Frauen sind sehr schön in allen Classen; besonders reizend sind die mit schwarzen Augen und weißem Teint; da ist die Hilfe Gottes hochnöthig, um sich vor ihnen zu retten, denn es sind wahre Teufel. Und die Ungenirtheit *(Llaneza)* ist so groß und schafft soviel Gelegenheit. Diese Leichtigkeit des Verkehrs bezieht sich indeß nur aut die Gesellschaften; denn zu Hause sind sie schwierig, und nichts ist zu erreichen, was ein großes Leidwesen ist *(gran trauajo)*.« Besonders findet er die Tracht selbst auf Bällen so, daß der bloße Anblick abkühlt. Die spanische Mode, namentlich der steife Kragen *(golilla)* ist so verhaßt, daß die Cavaliere nach der Audienz sich umkleiden, weil die Damen sonst nicht mit ihnen sprechen wollen. »Es ist hier üblich, Audienzen in meinem Zimmer zu geben, und das ist ein Teufelsding, ja einige verlangen gar geheime. Bis jetzt aber hat sich nichts besonderes zugetragen ... Ich bin schwankend zwischen Donna Blanca Coloma und ihrer älteren Schwester, der Princessin von Chimay, ich schwöre E. M., das sind die schönsten Weiber, die ich je gesehen habe — das sag' ich E. M., nicht als meinem König, sondern als *Caballero honrado.*« Ueber jene Audienzen geruhte S. M. eine Warnung zu erteilen. Denn am 4. Februar 1635 heißt es: »Bei den geheimen Audienzen der Damen werde ich mich verhalten, wie E. M. mir befiehlt, und ich küsse höchstderselben die Hand mit der schuldigen Ehrfurcht für diesen Befehl, in dem ich die Rücksicht E. M. für meinen guten Ruf erkenne, der am Ende ja auch der E. M. ist.«

Armer vierundzwanzigjähriger Cardinal! Wie bald sollte er die schöne Welt verlassen, die er so berufen war, zu kennen und zu genießen! Die vielfachen Anstrengungen, denen er sich mit rücksichtslosem Loshausen auf seine Kräfte unterzog, in Feldzügen, Jagden, Geschäften und Vergnügungen, nebst den Anfällen des Wechselfiebers, hatten seine Lebenskraft bald aufgezehrt. Sein Tod war einer der vielen Unsterne in der Unglücksconstellation, die im fünften Jahrzehnt des Jahrhunderts über die spanische Monarchie heraufzog. Während nun der Abgrund sich öffnete, den das Walten des Olivares gewühlt, Portugal verloren ging, Catalonien sich empörte; verlor der König rasch nach einander den einzigen Bruder, seinen ersten Ratgeber, die Gattin und den einzigen Sohn und Erben. In welch anderem Sinne galt nun von ihm, was Ferdinand in einem der ersten Briefe geschrieben (5. August 1632), als er die Nachricht von dem Tode seines Bruders Don Carlos vernommen: »Mein größter Schmerz ist der Gedanke an die Einsamkeit, die E. M. nun beschieden ist.«

XXIV

DIE SPANISCHE BRAUTFAHRT CARL STUARTS

Vortrag gehalten zu Bonn am 27. November 1882

(Deutsche Rundschau. IX, 11. 1883)

Unter den Gemälden, die im Jahre 1874 aus der Suermondtschen Sammlung in die Berliner Galerie übergingen, war auch das Bildnis einer Fürstin, durch das die Sammlung des Alten Museums zum erstenmal in den Besitz eines echten, wenn auch nicht hervorragenden Velazquez kam. Die Dame hieß bisher Elisabeth von Bourbon, Tochter Heinrichs IV und erste Gemahlin Philipps IV von Spanien; aber die Vergleichung beglaubigter Bildnisse ergab, daß es die Infantin Marie war, eine Schwester desselben Philipp, gemalt nach der Aufnahme, die der »Maler des Königs« im Jahre 1630 zu Neapel gemacht hatte; diese ist in dem Brustbild des Madrider Museums erhalten.

Es ist eine blonde bleiche Erscheinung, diese vierundzwanzigjährige königliche Braut. Gewisse Familienzüge: der vortretende Unterkiefer, die breite Unterlippe, die schwere Stirn, hat die Natur in einer ihrer guten Launen so gnädig gegeben, daß sie unter dem Pinsel eines weniger unbestechlichen Charakteristikers wohl kaum bemerkbar geblieben wären. Sie trug nach der Mode der Zeit die gekräuselten Haare aus der Stirn gestrichen, hinten etwas aufgethürmt, mit einem schwarzen Spitzenschleier umwunden; an der Seite zu einem traubenförmigen Gelock anschwellend, bis zur Höhe der Ohrringe. Das Gesicht ist fast schattenlos. Der breite gezackte, blau gestärkte Steinkragen ist in einem durchsichtigen, jetzt formverschwommenen Grau skizzirt, durch das der helle Gesichtston gewinnt. An der schweren goldenen Halskette hängt eine Kamee mit der von Engeln verehrten Hostie. Die klugen blauen Augen blicken in der frischer gemalten Halbfigur zu Madrid, wo das Kleid von anderer, brauner Farbe ist *(Museo del Prado* No. 1072) eine Idee angenehmer, als in unserer Leinwand, wo über dem Antlitz ein Hauch geringschätzigen Stolzes zu schweben scheint.

Ihre Stellung ist die übliche der vornehmen Frauenfiguren der Zeit. Die Rechte stützt sich auf die Ecke der Stuhllehne; sie erscheint in einem nicht glücklichen, geballten Profil. Und doch hatte sie ohne Zweifel schöne Hände, wie ihre Schwester Anna; aber Velazquez behandelt die Hände oft stiefmütterlich. Die herabhängende Linke gräbt die Finger in ein weißes Tuch. Dies mit wenigen breiten Zügen von deckendem Weiß über die rothe Untermalung hingeschleuderte Spitzentuch war vielleicht

ein Wertstück von vielen hundert Ducaten[1]). Sie trägt ein ganz glattes Kleid von schwerem olivengrünen Taffet, die augenförmigen Schlitzchen sind mit Goldlitzen gesäumt und mit weißer Seide gepufft. Das kegelförmige Reifgestell giebt der Figur die Gestalt einer Glocke. Ein ähnliches Kleid hatte sie bei ihrem Abschied von Madrid getragen und mit Thränen benetzt[2]). Ein scharlachrother Vorhang (von einem sonst bei dem Maler unerhörten Brand), complementär gestimmt zu der Farbe des Kleides, war vielleicht bestimmt den vornehmen Goldschimmer der Gestalt zu heben, verstärkt indeß noch den fast kränkelnd blassen Ton des Gesichts.

Dies Bildnis entspricht der Schilderung, die der Florentiner Michelangelo Baglioni entwirft, der ihr in demselben Jahre im Auftrag des Großherzogs von Toscana nach Barcelona entgegengereist war[3]). »Sie empfing mich stehend, an der Wand neben dem Fenster . . . Sie trug ein Kleid von schwarzem Sammt . . . Ihr Kopfputz war hübscher als ihr Anzug. Es ist ein Engelsgesicht, eine der schönsten Damen, die ich in meinem Leben sah: sehr weiße Haut, blonde Haare, mehr ins weiße als goldene, echt königliche Miene, das Kinn ein wenig vorstehend, der Schopf zugespitzt und gekräuselt . . . Sie hörte meinen Vortrag aufmerksam an, antwortete freundlich, aber so leise, daß ich mit größter Mühe kaum einige Worte verstand.« Dies war schade, denn der Abbate Scaglia[4]), der savoyische Bevollmächtigte (bekannt aus dem schönen Bildnis des van Dyck), fand, daß sie sich sehr gut ausdrücke, und auch sonst die Observanzen der Etiquette mit Grazie ausführe.

Marie besaß einen festen Charakter, vollkommene Selbstbeherrschung und große Gewissenhaftigkeit in ihren religiösen Uebungen. Dort in der Hauptstadt Cataloniens, wo sie sich ihre Tagesordnung selbst zusammenzustellen hatte, brachte sie einen Teil ihrer Zeit hin mit Besuchen der Kirchen, wo Ablaß zu haben war, und Nachmittags nahm sie in den reichen Nonnenklöstern das Vesperbrot. In der Fastenzeit speiste und bediente sie zwölf arme Weiber. Sie unternahm die beschwerliche Reise nach dem Montserrat, wobei sie sechs Stunden zu Fuß und auf des Abts

---

[1]) Ein solches »Nasentuch« *(pañuelo)*, das aber auch als Kelchtuch dienen könne, und das von einer verstorbenen Braut herrührte, bietet dem Großherzog Ferdinand II sein Agent Paolo di Sera in Venedig 1648 für 200 Ducaten an (Brief v. 6. Februar, Medic. Archiv).

[2]) La Regina stava vestita di verde guarnito d'oro (Br. des Bischof Gandolfo v. 4. Januar 1630, Turiner Archiv). Auch in Neapel sah sie PADOVINO in einem Kleid von grünem Taffet.

[3]) Tiene una faccia d'angelo, et credo che sia una delle belle signore che io habbia visto in vita mia; carne bianchissima, pelo biondo, che tira più al bianco che al dorato; aria veramente regia, il mento un poco poco in fuora, il ciuffo alto appuntato, et alquanto arricciato, ma disfatto col pettine, et à me non pare che si possa vedere più bella cosa (13. April 1520, Medic. Archiv).

[4]) È gentilissima, e con molto gratia sà corrispondere ad ogni compimento, e *parla molto bene.* 1. Januar 1610, Turiner Archiv.

Esel machte. Allabendlich probirte sie mit ihren Damen die von Madrid mitgebrachten Ballette. Zuweilen veranstaltete die Dienerschaft ein Privatstiergefecht mit burlesken Costümen und Erfindungen. Daneben lernte sie beim Grafen Khevenhiller, dem kaiserlichen Gesandten, Deutsch. Die zarte Blondine war eine kühne Jägerin; es giebt eine Canzone Gongora's, auf einen Eber, den diese *Cintia española* mit der Büchse erlegte *(Obras de Gongora*, Brüssel 1659 p. 227). In Gefahren, z. B. bei der stürmischen Landung in Genua, beschämte sie durch ihre Courage die Cavaliere. Kurz sie war eine Spanierin wie sie im Buche steht, auch ist sie mit dem größten Widerstreben ins Ausland gegangen.

Von den Bildnissen des Velazquez hat man bemerkt, daß sie ein Interesse an den Personen erwecken, das von deren Bedeutung oder Anziehungskraft unabhängig ist und fortdauern würde, wenn diese längst der Vergessenheit verfallen wären. Nicht bei allen großen Bildnismalern macht man diese Beobachtung; weniger als man denken sollte bei den durch malerisch-geistreiche Auffassung und Ausführung glänzenden Meistern des XVII. Jahrhunderts, als bei den Cinquecentisten: Tizian und Raphael, Holbein und Mor.

Velazquez, eine Beobachternatur, ordnet seine Kunst dem Gegenstand unter, paßt ihm die stets eigenen, wechselnden Darstellungsmittel an. Er hat den Respect vor der individuellen Natur auch in ihren bescheidensten Vertretern. Man wird nicht behaupten können, daß seine Personen weniger Leben haben als die des Rubens, aber es ist ihr eigenes Leben. Kein Maler seiner Zeit hat den Zauber des Persönlichen in Form und Seele so in Farben zu fesseln verstanden.

Er hat die unschönen Züge, die ihn als Charakteristiker interessirten, sogar betont, selbst in der Farbe; der banale Geschmack wird sich vor seinen Frauen zuweilen entsetzen. Aber es ist, als sei man in die Gegenwart der Person versetzt. Der eine wird anfangen in ihren Zügen zu lesen, über den Charakter Vermutungen anstellen, die sich vielleicht bestätigen werden; dem Historiker mögen Dicta aus der Zeit einfallen, die ein solcher Mund gesprochen haben könnte; ein Dritter wird das Conversationslexikon über ihren Civilstand befragen; wer novellistische Triebe hat, wird sie bald in Action und Scene erblicken.

So ging es dem Verfasser mit dem Bilde im Alten Museum. Es kam ihm oft vor, wenn er Papiere aus ihrer Zeit und Umgebung sah, in den Archiven von Venedig, Mantua, Florenz, Turin. Die historische Episode, in der die Princessin *prima donna* war, ist unlängst in einem großen Werk[1]) behandelt worden, wo die politischen und kirchenpolitischen Verwickelungen das Hauptinteresse bilden. Aber die »spanische Brautfahrt des Prinzen Carl« giebt uns auch Bilder spanischen Wesens und Treibens in der für

[1]) GARDINER, Prince Charles and the Spanish Marriage. London 1869. 2 vol.

die ästhetische Cultur dieser Nation so interessanten Epoche, die in die Jahre des dreißigjährigen Krieges fällt.

Doña Maria Anna de Austria, eine Tochter Philipps III und der Margaretha von Oesterreich, war am 18. August 1606 zu Valladolid geboren. Ihre ältere Schwester ist die bekannte Anne d'Autriche, wenige Jahre vor unserer Geschichte vermählt mit Ludwig XIII. Ihr Bildnis von Mignard



Velazquez: Die Infantin Maria, Königin von Ungarn
Brustbild im Prado

begegnet uns oft, z. B. in Versailles in den Zimmern Ludwigs XIV, ihres Sohnes, in vorgerückten Jahren. Eine anziehendere Vorstellung von ihr als diese Producte conventioneller Hofkunst gab das Gemälde von Rubens, einst in der Galerie des Herzogs von Marlborough zu Blenheim *(Dining Room)*, gegen das ein Bild im Madrider Museum (No. 1610 als eine »Princessin vom Hause Frankreich«) sehr abfällt. Wenige weibliche Bildnisse des Rubens sind so frei von seiner Manier. Denn sein künstlerisches Gefühl lehrte ihn, daß für eine solche Schönheit Einfachheit der passende



Velazquez: Die Königin Maria. In der Berliner Galerie

Stil sei. Ihre Schönheit war der der Schwester verwandt, aber in größerem Schnitt; sie hatte die stolzen weichen Linien und die Weiße des Schwans; nur war der Ausdruck Maria's intelligenter, lebhafter. Madame de Motteville sagt von Anna: »Ihre Augen waren vollkommen schön, grau, mit einem Stich in Grün; ihr Mund war klein und roth . . . Nie hat es eine so schöne Haut gegeben, wie ihre weiße Haut. Ihre Hände und Arme waren von überraschender Schönheit, und ganz Europa hat ihr Lob verkündigen hören.« Diese Hände sieht man denn auch auf dem Bilde, ohne Ringe und Armbänder, in ihrer ganzen plastischen und coloristischen Pracht präsentirt, ganz anders als jene Rudimente, die Velazquez in dem Berliner Bildnis aus den ähnlichen Händen der Schwester gemacht hat. Der mit besserem Tact für Contraste der Farbe gewählte grüne Vorhang mit goldenen Lilien giebt der zarten blonden Carnation Wärme und Frische. Der fächerförmige Kragen zeigt den schlanken Hals und die Schultern in schwungvoller Umrahmung. Die Steifheit der Etiquette, die den Frauenbildern des spanischen Malers anhaftet, weil er eben malte, was er sah, ist hier durch einen wärmeren Hauch freier französischer Anmut aufgelöst, obwohl man einen Rest überwundener Scheu zu bemerken glaubt, ihre Schönheit so dem allgemeinen Blick zu zeigen. Als erinnere sie sich der strengen Lebensregeln, die ihr Vater vor der Hochzeit für sie aufsetzen ließ. Nach diesen sollte sie unter anderem nicht gestatten, daß man in ihrer Gegenwart über ihre Schönheit disputire [1]).

Die Reise des Prinzen nach Madrid

König Jacob I von England hatte seit etwa sechs Jahren die Idee gefaßt und mit dem ihm eigenen Starrsinn festgehalten, eine Verbindung seines Sohns Carl mit der Infantin Maria herbeizuführen. Beide Nationen betrachteten das Project wohl mit gleicher Abneigung. Ein lebhaftes politisches Interesse kam hinzu durch die Katastrophe seines Schwiegersohnes, des »Winterkönigs«, für dessen Wiedereinsetzung ihm das spanische Cabinet behilflich sein sollte. Der Wunsch ihrer Familie war, Maria mit einem Prinzen der deutschen Linie des Hauses zu vermählen: nur diese Verbindungen galten für glücklich; ihr Vater selbst hatte im Beisein vieler Zeugen auf dem Sterbebette dem Kronprinzen ans Herz gelegt, »sie nicht zu verlassen, bis er sie zur Kaiserin gemacht habe«. Als nach dem Ableben Philipps III, bei dessen ängstlich frommer Gemütsart wohl nie im Ernst an eine Zustimmung zu dem englischen Plan zu denken war, sein sechzehnjähriger lebenslustiger Sohn Philipp IV den Thron bestieg, gewann das Project neues Leben und würde auch ohne die nun zu erzählende

---

1) Documentos inéditos, t. LXI, S. 19. Leben Philipps III von MATIAS DE NOVOA — ni consentireis que delante de vos ... se trate *si sois hermosa ó no.*

Reise vielleicht von dem britischen Gesandten seiner Verwirklichung näher gebracht worden sein.

Die Idee einer geheimen Brautfahrt des Prinzen ging aus von George Villiers, Herzog von Buckingham, welcher dem Gesandten, Sir Kenelm Digby, Grafen Bristol, der die Vorverhandlungen bisher mit Eifer und Erfolg betrieben hatte, das Verdienst dieser Ehestiftung aus der Hand winden wollte. Bristol hatte von der Reise keine Ahnung, ebensowenig irgend Jemand am Hofe zu Madrid, mit Ausnahme des bisherigen Gesandten Sr. katholischen Majestät am Hofe von Whitehall, D. Diego Sarmiento de Acuña, Grafen Gondomar. Dieser gewandte und liebenswürdige Diplomat *(giovialità e discretezza* schreibt ihm Corner zu; sein Bildnis von Mytens in Hamptoncourt No. 377), hatte das gute Einvernehmen zwischen beiden Höfen wiederhergestellt. Er malte Jacob aus wie beide Staaten vereinigt der Christenheit Gesetze geben würden; was der König freilich spanische Rodomontaden nannte. Ihm hatte im Mai 1622 der Prinz seinen Plan, mit nur zwei Begleitern incognito nach Madrid zu reisen, anvertraut. Der junge König von Spanien mochte diese Meldung wohl nur für eine überspannte Anwandlung halten. Carl aber hatte den Plan mit jugendlicher Aufregung ergriffen: er erschien ihm verklärt vom Nimbus eines Abenteuers im gelobten Lande der Romantik. Der alte Jacob, als ihm die Sache eröffnet wurde, war außer sich vor Angst und Entzücken über »seine zwei süßen Jungen und lieben verwegenen Ritter, wert in einen neuen Roman gebracht zu werden« *(sweet boys, and dear venturous knights, worthy to be put in a new romanso).* Ahnte er, daß die politischen Vorteile, die England aus der Verbindung zu ziehen im Begriff war, durch diesen höchst »unpolitischen« (Hardwicke p. 399) Schritt vereitelt werden würden? Sir Francis Cottington, der den spanischen Hof aus langer Erfahrung kannte, stand bei der Kunde zitternd, wie gelähmt vor Schrecken. Aber seine Bedenken wurden durch den aufbrausenden Buckingham niedergeschmettert. Außer ihm begleitete den Prinzen Endymion Porter, der in Madrid aufgewachsen war, und der Stallmeister Buckinghams, Balthasar Gerbier, später diplomatischer Agent, dessen Großmutter aus guter spanischer Familie war, Catalina de Laloe.

Die Reise wurde in demselben strengen Geheimnis angetreten (am 2. März 1623) und vollendet. Sie kostete vierzehn Tage, man hatte Wirte und Posten dreifach bezahlt. Auf der Durchreise in Paris besuchten die Fremden eine Hofmaskerade, und hier wollte eine seltsame Fügung, daß der Prinz beim Schimmer der Wachskerzen, in der Blüte der Jugend die Prinzessin Henriette Marie sah, die liebliche jüngere Tochter Heinrichs IV und Schwägerin der Infantin Marie, mit der er zwei Jahre später eine glückliche Ehe geschlossen hat.

Es war zu Madrid, am 16. März 1623, gegen 8 Uhr Abends, als an der Posada ihres Gesandten zwei maskirte Engländer anhielten, die sich melden ließen als John und Thomas Smith. Tom ging hinauf und begann Sir Kenelm eine verabredete Geschichte vorzutragen, ward aber

alsbald als Herzog von Buckingham erkannt. Darauf wurde der Prinz heraufgeholt. Die anderen Begleiter kamen erst am nächsten Morgen. Aber an demselben Abend, fast zu derselben Minute, war auch Gondomar von ihrem Eintreffen benachrichtigt worden. Er eilte zum Minister, Grafen Olivares, den er beim Abendessen traf. »Was bringt Sie so spät hierher?« fuhr dieser auf. »Man sollte glauben, Sie hätten den König von England nach Madrid gebracht.« — »Wenn ich auch den König nicht habe,« versetzte D. Diego, »so habe ich doch den Prinzen.« Sie eilten hinauf in den Palast, ins Schlafzimmer Seiner Majestät. Als der junge König vernahm, daß der britische Thronerbe heimlich die Reise durch Frankreich und Spanien gemacht habe, und nun hier in seinem Madrid weile, um die Hand seiner Schwester Marie anzuhalten, schien er erst nicht zu wissen, ob er die beiden Herren ernst nehmen solle. Dann aber ergriff ihn tiefe Bewegung. Er trat vor ein Crucifix und gelobte mit bebender Stimme, daß Nichts in der Welt, auch nicht der Verlust seines Reiches, ihn je bewegen solle, etwas gegen das Interesse der katholischen Kirche zuzulassen. Hierauf wandte er sich an Olivares mit den Worten: «In dem aber, was weltlich ist und mein, sollen alle seine Wünsche erfüllt werden, in Anbetracht der Verbindlichkeit, die er uns durch sein Kommen hierher auferlegt hat.«

Wie ein Lauffeuer verbreitete sich früh morgens die Nachricht in Hof und Stadt; Niemand, der nicht sprachlos war vor Erstaunen *(con stupore universale*, Nerli 18. März). Die fremden Diplomaten waren einstimmig über die Unmöglichkeit, daß ein Prinz von Wales ohne Einladung nach Madrid kommen könne; aber was wollte der Hof? dem Papst den schwebenden Dispens abzwingen? Der Nuntius, in der Schloßcapelle von den Gesandten umdrängt, konnte blos sagen, daß ihn die Geschichte freue, er wußte nicht, ob der Prinz katholisch sei; der kaiserliche Gesandte konnte seinen Verdruß nicht verbergen und ließ bittere, höhnische Worte hören. Die Politiker des Platzes zerbrachen sich den Kopf König Jacobs, dem sie raffinirte Combinationen in ihrem Geschmack zuschrieben, die er selbst kaum begriffen hätte. Das Volk von Madrid, eine neugierige, aber in feinerer Kannegießerei geübte Race, vermochte sich das Ereignis nur unter der Voraussetzung zu erklären, daß Karl, der Enkel der »schottischen Märtyrin«, hier seinen Uebertritt zur römischen Kirche bewerkstelligen wolle. Man sah schon das Bündnis perfect, nun würden beide Nationen die Herrschaft des Weltmeers unter sich theilen. Hatte doch der König öffentliche Gebete »für den Erfolg einer wichtigen Angelegenheit« angeordnet. Beweggründen, wie die, welche den Prinzen wirklich geleitet hatten, waren sie gewohnt, nur auf den Brettern welche die Welt bedeuten zu begegnen. In der Comödie *Agradecer y no amar* hatte Calderon einen Prinzen von Ursino aufgeführt, der *incognito* die ihm bestimmte Princessin aufsucht und ähnliche gegen die Art fürstlicher Ehestiftungen gerichtete Bemerkungen mit Beredsamkeit entwickelt, wie die, durch welche Bucking-

ham den Prinzen überredet hatte. *(Comedias, ed. Keil III, 10.)* Lope de Vega, jederzeit das Echo der die Stadt und die Nation bewegenden Ereignisse, sang:

Carlos Estuardo soy	(Carl Stuart bin ich,
Que, siendo amor mi guia,	Liebe war meine Geleiterin,
Al ciel de España voy,	So wallt' ich nach Spaniens Himmel,
Por ver mi estrella Maria.	Zu schaun meinen Stern Maria.)

Daher der allgemeine Jubel, der den englischen Besuch empfing, ein Jubel, der sonst dort nicht so billig zu haben war, wie anderwärts. Ja diese Festlichkeiten erstreckten sich, wie Cespedes sagt[1]), von den Pyrenäen bis Galicien. Außer Lope de Vega ließen sich der alte Góngora, Antonio de Mendoza hören: doch fehlte es auch nicht an satirischen Versen, die von den Feinden der gegenwärtigen Regierung kamen.

Góngora in seinem Sonett gab der Hoffnung Ausdruck, die Sonnenbahn ihres Lebens, deren Strahlen den nordischen Adler von der Region des Arkturus zum Süden hergelockt, werde ihn durch ihr mildes Licht auf den Weg der Wahrheit führen. Andere sahen den Glauben Spaniens, in babylonischer Verwirrung, der Politik geopfert und beklagten die Aufnahme des Raben ins Nest der Taube, die Paarung der Wolfsbrut mit dem Lamm, und verglichen das königliche Schloß mit der Arche Noah.

Der Hof, völlig überrascht, ohne jeden Schlüssel, ohne eine Vorzeichnung seiner Handlungsweise, sah vor der Hand keinen andern Weg, als den, eine scharfe Grenzlinie zu ziehen zwischen Geschäft und Höflichkeit. Die Verhandlungen über die Heiratsbedingungen sollten also mit allem Phlegma zwischen Minister, Papst und den beiden theologischen Juntas geführt werden. Was dagegen den zweiten Punkt betraf, so beschloß der König, dem dieser Beweis des Vertrauens auf seine ritterliche Gesinnung sehr nahe ging, England und der Welt zu zeigen, was spanische Cortesia bedeute. Zwar stand auch hier ein ebenso starres Gesetz: die Etiquette! Sie konnte nicht gebrochen werden, aber alle Casuistik der Erfindung, wie sie einem Moreto und Lope bei Schürzung und Lösung ihrer Knoten zu Gebote stand, sollte angestrengt werden, die Vorschriften den Umständen gemäß zu biegen. Die Lösungen, die man fand, waren so neu, daß selbst den trockenen italienischen Geschäftsmännern ihre stärksten Ausdrücke nicht genügten[2]).

Nachdem am folgenden Tage, dem 18. März, eine Zusammenkunft zwischen Buckingham und Olivares im Schloßgarten stattgefunden hatte, erhielt der Engländer eine Audienz im »Neuen Saale« des Alcazar. Der König beauftragte seinen Minister, dem Prinzen »seine große Freude aus-

[1]) CÉSPEDES, Historia de d. Felipe IV, 133.

[2]) Così sta il fatto, che maraviglioso riesce — — causando nell' universale stupore — — stravagante (CORNER).

zusprechen«; er hoffe aber nicht, daß er wegen der Heirat gekommen sei. »Denn ich selbst hatte die Absicht gehabt, im Fall der Verwirklichung Seiner Hoheit persönlich meine Schwester nach England zu bringen.« Hierauf wurde abgemacht, daß noch vor dem feierlichen Einzug des Prinzen in die Hauptstadt, ja noch vor seiner Vorstellung bei Hof, dessen Verlangen, die Infantin zu sehen, erfüllt werden solle, und zwar sogleich morgen.

Sonntags, den 19. März, an einem sonnenhellen castilischen Frühlingsnachmittag, bewegte sich ein Wagenzug mit Cavalcade durchs dichte Volksgedränge vom Westende des Schlosses, durch die große Ader der Straßen Mayor und Alcalá nach dem Prado, der alleen- und brunnenreichen Promenade am Ostende. In der königlichen Kutsche saßen Philipp und Elisabeth, die Infanten und die Infantin, diese hatte den Rücksitz; an ihrer Seite wurden die Vorhänge zurückgeschlagen. Die Granden und andere Herren vom Hofe ritten voran, die Palastdamen folgten in Wagen. Als man ans Guadalajara-Thor kam, an eine Stelle, wo das fast tumultuarische Volksgewoge etwas nachließ, sah man eine verschlossene Kutsche halten. Sofort trat aus einer daneben stehenden Sänfte der Graf Gondomar und schlug eine Spanne Vorhang zurück: der Prinz von Wales wurde sichtbar. Seine Augen ruhten zum erstenmal auf der Prinzessin. Keine Begrüßung fand statt: der König lüftete den Hut — vor dem Gesandten. Jener fuhr dann auf einem Umweg nach dem Prado, die königliche Familie begab sich in die nahe Kirche der Barfüßer Augustiner zur Vesper: diese seltsame Begegnung wiederholte sich noch zwei Mal. Buckingham schrieb darüber nach London: »Es war eine Privatvisite des Königs und der Seinen, vor den Augen des Nuntius, der Gesandten und aller Welt, die doch Niemand bemerken durfte. Wir saßen in einer unsichtbaren Kutsche.« Als die Gesandten am Sonntag darauf von der Loggia des savoyischen Ministers dem Einzug zusahen, erzählte Graf Khevenhiller dem Venezianer, der König habe seine Schwester fortwährend geneckt: »Das ist Dein Liebhaber; siehst Du wohl, was Deine Schönheit fertig bringen kann: aus so fernem Lande hat sie ihn hierher gebracht und unter so folgenschweren Umständen!«[1]) Diese aber sei sehr zurückhaltend geblieben, und habe ohne eine Miene zu verziehen, blos gefragt, ob er auch wirklich katholisch sei? — »Das weiß ich nicht,« versetzte Philipp vorsichtig, »hoffe es aber.« — »Nie werde ich einen Ketzer heiraten; eher nehme ich den Schleier bei den Barfüßernonnen, um Ew. Majestät Interesse zu retten.« Sie sprach von den *Descalzas reales,* dem vornehmen Madrider Kloster, neben der alten königlichen Residenz, wohin die königlichen und kaiserlichen Wittwen und unverheirateten Damen sich zurückzuziehen pflegten.

[1]) Qui sta il vostro *galano* (che inamorato chiamiamo noi), gran forza è nella vostra bellezza a levarlo con tante consequenze da paesi così lantani. CORNER, Depesche vom 20. März.



Carl Stuart. Nach einem Stich von Reynolds Elstrake. London, British Museum

Carl, von Olivares, der ihm königliche Ehre erwies, nach der Gesandtschaftsposada zurückbegleitet, war offener; er sprach sich lebhaft über die Schönheit der Prinzessin aus, an der ihm gefallen hatte, daß sie nicht nach der Mode der Zeit geschminkt war[1]). Buckingham schrieb an den Vater: »ohne zu schmeicheln, ich glaube, es giebt kein holderes Geschöpf *(sweeter creature)* in der Welt.« Auch den anderen Engländern erschien



Velazquez: Philipp IV. Im Prado

sie recht hübsch *(comely)*, von mehr flämischem als spanischem Teint, mit sehr reiner Mischung von Weiß und Roth; ihr blondes Köpfchen mache sich sehr gut zwischen den schwarzäugigen Hofdamen. Die Spanier dagegen fanden Carl Stuart nicht schön genug; besonders fiel auf seine bräunliche *(olivastro)* Gesichtsfarbe, wohl eine Folge der langen Reise; dagegen gefiel ihnen sein Ernst, seine Gemessenheit.

[1]) Particularmente perchè li sia parso che non fosse *procurata,* come è il solito delle Dame di questo climà per mostrar buona cera. Ebenda.

Noch am selben Abend folgte eine Zusammenkunft mit Philipp, »der vor Verlangen starb, seinen Gast zu sehen«. Da es nicht passend war, daß der König ihn im Gesandtschaftshotel besuche, so verfiel man auf die unerhörte Auskunft eines Stelldicheins unter freiem Himmel, vor der Stadt, um Mitternacht bei Mondschein. Die beiden Vertrauten sollten den König im Palastgarten abholen. Sie standen an der verabredeten



Velazquez: Königin Isabella. Im Prado

Stelle im *Jardin de la priora*, da sahen sie einen Cavalier, mit Degen und Schild, in einem der Laubgänge herankommen, den Mantel über's Antlitz gezogen; Olivares flüsterte: »Das ist der König!« Buckingham entfiel ein Ausruf bewundernder Ueberraschung über die imposante Erscheinung des Monarchen, den er sich wohl ganz anders vorgestellt hatte [1]).

[1]) Es posible que teneis Rey que assí sabe andar? gran cosa! — El M. F. Francisco de Jesus, El hecho de los tratados del matrimonio ec. London 1869.

Die drei fuhren nun zum Alcaláthor hinaus nach dem Prado und trafen dort den Prinzen mit den beiden Gesandten. Beide stiegen gleichzeitig aus und umarmten sich; Bristol machte den Dolmetscher. Philipp entschuldigte zunächst diesen seltsamen Empfang eines so hohen Gastes; aber da dieser selbst seiner Ankunft in Madrid den Charakter der Heimlichkeit geben wollte, so habe er durch dieses Eingehen auf das Spiel des Prinzen dessen Wunsche zu entsprechen geglaubt. Der wahre Empfang aber werde alsbald folgen. Eine raffinirte Form spanischer Höflichkeit auf den Fall anwendend, erklärte Philipp, er wolle die Sache so angesehen wissen, daß fortan nicht er König von Spanien sei, sondern sein Gast. In der That wurde am nächsten Sonntag (dem 26.) ein feierlicher Einzug Carls vom Kloster S. Gerónimo aus, das hier vor dem Stadtthor lag, in Scene gesetzt; und dieser Einzug war eine genaue Copie des bei den Landesherren nach ihrem Regierungsantritt üblichen. Auch der Jubel der Menge war derselbe. In den königlichen Gemächern des Klosters machten die hohen Räthe dem Prinzen ihre Aufwartung. Beide Fürsten ritten unter dem Baldachin, getragen von den zwölf Regidoren Madrids; der Prinz zur Rechten des Königs, etwas voran, Olivares und Buckingham folgten; ringsum der Adel in reicher Campagnatracht, 140 Reiter, darunter achtzehn Granden. Die Häuser waren mit flandrischen Teppichen und den Bildnissen der früheren Könige und Königinnen geschmückt; auf sechs Brettergerüsten spielten Comödianten; auf den Plätzen tanzte man die Nationaltänze[1]). Das Volk nannte ihn etwas ominös den neuen Hermenegild, bestimmt, sein der Ketzerei verfallenes Königreich zum Glauben zurückzuführen. Sanct Hermenegild, der Sohn des letzten arianischen Gothenkönigs Leuvigild, war durch seine lothringische Gemahlin Ingundis zum Katholicismus geführt worden und wurde auf Befehl seines Vaters 586 im Kerker enthauptet.

Darauf begab man sich nach dem Alcazar zur Vorstellung bei der Königin. An der Thür spielte sich eine Scene ab, die selbst den Höflingen etwas chinesisch vorzukommen schien. Der König und der Prinz traten gleichzeitig auf die Thür des Palastes zu, dann aber schienen sie nicht über die Schwelle kommen zu können. Endlich faßte Philipp seinen Gast bei der Schulter und schob ihn hinein: »*Ea, Señor, entre Vuestra Alteza!*« worauf dieser dieselbe Gewaltthätigkeit an Seiner Majestät verübte und Beide zugleich eintraten[2]). Die Königin und die Infantin sahen der Scene hinter dem Fenster zu, dann aber ging jene allein in ihr Empfangszimmer, wo sie dem Prinzen an der Thür entgegentrat, der ihre Verbeugung mit

---

[1]) Abbildung bei KHEVENHILLER, Annal. Ferdin. X, 237.

[2]) VILLAAMIL, Rubens diplomático español, S. 29. Der Prinz war etwas linkisch. Als er KHEVENHILLER empfing und sich dabei an einen Tisch lehnte, entfiel ihm der Mantel, und als er ihn aufheben wollte, der Hut, und so fort drei bis viermal. An. Ferd. 276.

einer auffallend tiefen erwiderte. Die Stühle waren unter dem Baldachin aufgestellt, die Unterhaltung, in französischer Sprache, währte eine halbe Stunde. Die Fürstin, der er sich gegenübersah, war die Tochter Heinrichs von Navarra, die ältere Schwester seiner späteren Gemahlin. »Ich habe wenig Freud' auf Spaniens Thron,« hätte sie mit Shakespeare's Elisabeth Grey sagen können. Und noch weniger Freiheit; ihre Kerkermeisterin *(camerera mayor)* war die intriguante verwachsene Gräfin Olivares. Sie war, wie sich leider zu spät zeigte, fähiger zum Regieren als ihr Gemahl, der Held zahlreicher galanter Abenteuer; aber schon als Französin wurde sie von jedem Einfluß ferngehalten.

Der Prinz ward nun in die ihm bestimmte Wohnung des Palastes geführt, dieselbe welche der kürzlich verstorbene Minister Zúñiga inne gehabt hatte, wo ihn die Brüder des Königs, Don Carlos und Don Fernando, der vierzehnjährige Cardinal-Erzbischof von Toledo, empfingen. Dieser hat sich ihm dann sehr angeschlossen. Die Wohnung lag im untern Stock mit Fenstern nach Süden, hinter dem »Garten der Königin«. Hier fand er ein reiches Geschenk Ihrer Majestät: köstliche, wohlriechende Truhen, Handschuhe, einen Schlafrock, feines Leinenzeug.

Zum Begleiter und Führer *(mayordomo mayor)* war ihm der Graf Monterey bestimmt, der Schwager des Olivares, ein seltsam kleines, stolzes Männchen, später berühmt durch die Kunst- und anderen Schätze, die er aus seinem Vicekönigtum Neapel nach Spanien entführte.

Und nun begann eine Reihe von Festlichkeiten im Park und auf der *Plaza mayor* am 21. August, wie sie Madrid in so kurzer Zeit noch nicht gesehen hatte. Dabei erschien die Infantin begleitet von dem jungen Cardinal Ferdinand, in weiß, der Farbe des Prinzen. Drei Nächte durch war die Stadt erleuchtet, Feuerwerke prasselten auf allen Plätzen. Die Gefängnisse wurden geöffnet, alle Gnadensachen förmlich in Carls Hand gelegt, die Luxusgesetze gegen die verbrämten Kleider und Spitzenkragen suspendirt. Alle Gesandten machten ihre Besuche, mit Ausnahme des Nuntius, der erst den Dispens abwarten mußte. Sie redeten ihn jeder in seiner Sprache an, italienisch, französisch, der kaiserliche sprach lateinisch; der Prinz ließ durch den Dolmetscher spanisch antworten. Sogar die Prälaten mußten heran, der Patriarch beider Indien an der Spitze; am längsten sträubte sich der Großinquisitor Pacheco, aber auch er kam [1]).

Ein wunderliches, gestaltenbuntes Mittelalter zog an dem Engländer vorüber in diesen ritterlichen und höfischen, kirchlichen und volkstümlichen, meist höchst fremdartigen Festen, deren ganzes Arsenal jetzt aufgeboten wurde. Täglich tausend Escudos soll der Gast dem Hof gekostet haben. Comödien, Caroussels, Turniere in der Osternacht, sechzig maskirte Cavaliere mit Windlichtern; Jagden im Pardo, am 8. April des Königs Geburtsfest in Aranjuez, wo der florentiner Ingenieur Julio Cesare

[1]) Franc. Nerli's Depesche an den Herzog von Mantua vom 7. April. Gonzaga-Archiv.

Fontana eine allegorische Aufführung ersonnen hatte[1]). Im Rohrspeerrennen *(cañas)*, einem von den Arabern überkommenen Scheinturnier, überraschend durch die Menge schwerer Rosse, in deren Bewegungen, blitzschnellen Wendungen die Virtuosität der hohen Schule *(gineta)* sich entfaltete, übertraf der König alle seine Cavaliere. In dem »Ochsenfest« auf der *plaza mayor* am 3. Mai wurden achtzehn Stiere geopfert; es kämpften die Herzöge von Macheda und Cea und der Graf von Villamar, gefolgt von Scharen ihrer Lakaien. Dann kamen die Processionen der heiligen Woche mit ihren plastischen Gruppen *(pasos)*; die Procession des Fronleichnamsfestes mit ihren mittelalterlich grotesken Maskeraden und Riesenpuppen; die Autos sacramentales; endlich die Büßerprocession. Bei dieser erschienen die reformirten Bettelorden, die Barfüßerfranciscaner, die strengen Augustiner, die Mercenarier und Trinitarier, alle mit Asche bestreut und in mysteriöser Verkappung: einige mit Dornenkronen auf blutigen Köpfen oder an ein Kreuz gefesselt mit verbundenen Augen; andere sich kasteiend mit dem Stein des hl. Hieronymus, andere tiefgebückt mit schwerem Stein um den Hals, ja mit Knochen im Mund. Der Eindruck auf die Engländer war verschieden[2]). Endlich die spanischen Lieder nicht zu vergessen, welche dem feinfühligen Prinzen vielleicht mehr Vergnügen machten, als alle jene Nationalsports. Noch sieben Jahre später erinnerte sich König Carl gern der Doña Francisca und ihrer »engelgleichen Stimme«[3]), sowie ihres Vaters Vincente Juarez. Das grandioseste Schauspiel für den Spanier freilich, ein Auto da Fe mit anzusehen, war leider keine Gelegenheit.

Juan Ruiz de Alarcon, der berühmte Comödiendichter, wurde mit einem dramatischen *Elogio descriptivo* dieses Empfangs beauftragt, im *estilo culto;* mit Hilfe einer Vereinigung von zwölf madrider Poeten brachte er es rechtzeitig zu Stande.

Das Programm dieser Kette von Festen war das Werk desselben vielbeschäftigten Mannes, der auch die Fäden der geheimen Verhandlungen in der Hand hielt, wie er ja die ganze Politik und Verwaltung der Staatsmaschine auf seinen krummen Schultern trug, Don Gaspar Guzman, Graf von Olivares, genannt der Conde Duque. Er war einer der Schicksalsmenschen, wie sie ihr böser Genius den Staaten auf ihrem Wege abwärts beschert. Eins der Mittel seiner Herrschsucht war die Erfindung immer neuer phantastischer Feste, berechnet darauf, den König, für den er eine schwärmerische Verehrung zur Schau trug, von den Geschäften abzulenken. Dabei kam freilich gelegentlich auch der Kunst und dramatischen Dichtung Manches zu Gute.

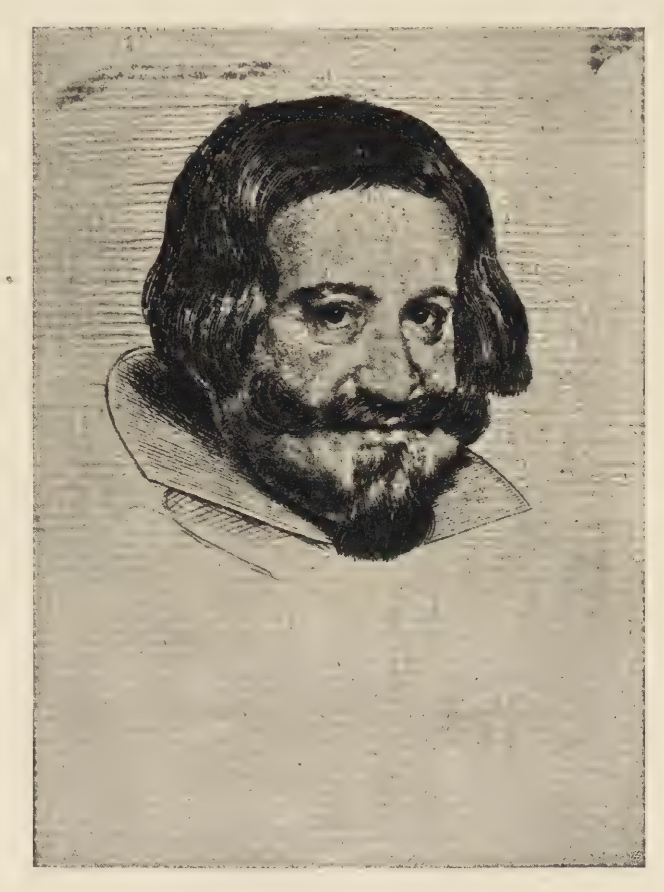
---

1) v. SCHACK, Geschichte der dramatischen Litteratur III, 13 f.

2) Il che ai Catolici fu di molto essempio e mortificazione, ma degli heretici chi l' approvava, e chi l' improvava: ch' essi potevano andar in paradiso senza far così prave e austere penitenze. L'Arciv. di Tarantasia, Mgr. Anast. Germonio, Depesche vom 18. April, Turiner Archiv.

3) N. SAINSBURY, Unpubl. papers ... of Rubens. London 1859. 294 f.

Unter seiner lauernden Aufsicht waren der achtzehnjährige König und der dreiundzwanzigjährige Prinz nun täglich beisammen. Ein Abenteuer hatte Beide in ihrem hellen Jugendmorgen, im Glanz und Geräusch der Feste zusammengeführt, während in der Ferne das Schicksal bereits die Stürme sammelte, unter deren Brausen einst ihre Sonne in Nacht ver-



Bildnis des Conde Duque. Nach einer Radierung von Velazquez (?)
Berlin, Königl. Kupferstichkabinett

sinken sollte. In ihren Gestalten ist eine gewisse Verwandtschaft. Ein Zug der Ermattung und Melancholie sinkender Geschlechter lag auf den kalten, bleichen Gesichtern, eigen verschmolzen mit dem Königsadel, der, auch dem Feinde unverkennbar, in langer Vererbung einen Familientypus durchdringt. Der Verfall zeigte sich in Gebrechen des Willens. Bei dem Habsburger war es die Furcht und Abneigung, selbst zu regieren, ein stoisch-orientalischer Fatalismus; sonst war nichts Unmännliches in seinem Wesen. Er war zwar kein correkter Familienvater wie Carl, aber ein redlicher, ritterlicher Charakter, und so erscheint er auch in seinen Bildnissen als

der vollendete Cavalier, der erste Cavalier Spaniens, der er war; in der Folge nimmt er immer mehr das Aussehen eines alternden Haudegens an. Seine Schwester Maria liebte er zärtlich, die Gesandten bemerkten, daß seine während ihres Vortrags unbewegliche Maske sich bei deren Nennung aufheiterte. In den Zügen des von der Natur ungleich reicher ausgestatteten Stuart bemerkte man einen Zug von Verschlossenheit und Unentschlossenheit; bekannt ist, daß Bernini, als ihm sein Bildnis von van Dyck in drei Ansichten für die Modellirung geschickt wurde, etwas Unglückliches in den Zügen herausgelesen hatte. Dank den Künsten, die sie liebten und den großen Genien, die sie in ihre Nähe erhoben, ist ihre Erscheinung der Nachwelt vertrauter geblieben als vieler, die auf ihr Andenken gegründetere Ansprüche besaßen.

Gemäldeliebhaberei des Prinzen

Während die Couriere zwischen Madrid, London und Rom hin- und herjagten und die Junten über das Loos der Infantin und des Prinzen mit gebührender Umständlichkeit Rat pflogen, überließ sich dieser ganz den Eindrücken der Hauptstadt. Damals gab es selbst für einen Prinzen von Wales dort manches zur Vervollständigung seiner Bildung Wertvolle. Carl besaß ein gutes Kunsturteil, Kenntnis der Altertümer und eine seltene Leichtigkeit für Kunstfertigkeiten aller Art; er fand Geschmack an Unterhaltung mit Künstlern und Technikern. Er wußte oft mit Glück in Gemälden Linien, Lichter, Mienen vorzuschlagen, deren Richtigkeit die Maler selbst anerkannten. Aber was kann er in England Bedeutendes außer Holbein gesehen haben! Seine kleine Sammlung war ein Erbe des älteren Bruders Heinrich. Es war in Madrid, wo ihm die großen Maler Italiens zum erstenmal entgegentraten. Wenn Horace Walpole seine Regierungszeit »die erste Aera wirklichen Geschmacks in England« nennt, so gewinnt diese sonst so vergebliche Reise eine nicht zu unterschätzende Bedeutung: Kunstgefühl, Kennerschaft, Sammeleifer wurden hier durch Sehen, Geschenke und Ankäufe bei ihm geweckt.

Und es giebt Anzeichen, daß die Wirkung eine wechselseitige war. Die Engländer fanden im Jahre 1623 bei Philipp und seinem Hof noch wenig Kenntnis oder Interesse für Malerei [1]). Wenn dies nach zehn Jahren ganz anders geworden war, wenn im Anfang der dreißiger Jahre jene lebhafte Bewegung begonnen hatte, von der uns die Gespräche des Carducho Andeutungen geben [2]), so ist dies dem Besuch des Rubens, dem Einfluß

[1]) They are now become more judicious in & more affectioned unto the Art of Paynting, *than they have beene* (nämlich 1623) Sir A. Hopton to Ld Cottington. Madrid $\frac{\text{Juli 26}}{\text{ag. 5}}$ 1638. N. SAINSBURY, p. 353.

[2]) V. CARDUCHO, Diálogos. Madrid 1633. p. 147 ff. C. BERMUDEZ, der diese Schilderung abschreibt (Diccionario II, 148 ff.) gründet darauf die Behauptung, daß schon 1623 »estaba la pintura en la corte en la mayor estimacion«.

des Velazquez, der Schöpfung von Buen Retiro zu danken; aber den ersten Anstoß scheint die spanische Brautfahrt gegeben zu haben. Die Erscheinung eines fremden Thronerben, der Jagd auf Bilder macht und unerhörte Preise zahlt, war neu; Cean Bermudez datirt von da die lange Geschichte der Ausführung italienischer und flandrischer Bilder aus dem Lande[1]).

Philipp II war der erste Kunstsammler Spaniens gewesen, ihm zur Seite stand ein Kenner und Patron der Künstler wie Granvella; die Herren seiner Umgebung, wie Antonio Perez ahmten ihm nach, Alba selbst ließ aus Italien Altertümer kommen für sein Schloß und Garten in Alba de Tormes. Aber das war noch etwas wie eine exotische Pflanze gewesen; die spanischen Großen glichen noch immer den von Michelangelo bei Francisco de Hollanda Geschilderten, die für Bilder schwärmen und Kunstsinn zur Schau tragen, aber nicht das kleinste Stück bestellen und bezahlen[2]). Prachtliebe und Großartigkeit des Sinnes zeigte sich bei dieser Nation von jeher nur, wo Devotion und Familienstolz ihr Phlegma aufregten: in Stiftung und Ausstattung von Capellen, Mausoleen, Altären. Seit Philipps II Tode hatte sich Niemand mehr um Kunst bekümmert, und Rubens schrieb 1603, daß ihn Gott behüten möge, ihren Malern in etwas zu gleichen. Es gab wohl schon damals einen Platz für Gemäldekenntnis, Liebhaberei und Kunstunterhaltung, aber das war Sevilla. Am Hofe warfen sich die Reichen auf Waffensäle, Kunstschränke, venezianische Gläser, flandrische Tapeten, illuminirte Gebetbücher und Zimmeraltärchen. Die archäologische Liebhaberei, die zu Philipps II Zeit und in Sevilla bei den Alcalás eine Rolle spielte, hatte sich verloren; im Jahre 1606 nennt der Florentiner Tarugi den Pompeo Leoni den einzigen Altertumskundigen Spaniens[3]). Wertvolle Gemälde fanden sich gelegentlich in der Beute der zurückkehrenden Vicekönige und Statthalter, die vom italienischen Geschmack an dieser höchsten Art Kunst berührt worden waren. Zu ihnen gehörte Juan Alfonso Pimentel, Graf von Benavente, der im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts Vicekönig von Neapel gewesen war; noch 1629 läßt der Graf Arundel den Sir Fr. Cottington nach seinen Gemälden forschen (Sainsbury 335 f.). Eine Gelegenheit, diese sonst schwer zugänglichen Sachen zu sehen, waren die großen Kirchenfeste, besonders das *Corpus Domini*, wo sie vor den Palästen ausgestellt wurden.

Die Möglichkeit zu Erwerbungen war gegeben auf Auctionen (Almonedas), durch Tausch, weniger durch den Handel. Eine Anregung zur Belebung und Verbreitung der Liebhaberei gaben damals die Veräußerungen der großen zu Philipps II Zeit zusammengebrachten Mobiliare[4]). Diese

[1]) CEAN BERMUDEZ, Diccionario II, 151.

[2]) RACZINSKY, Les Arts en Portugal, 33.

[3]) Per esser lui il primo e forse solo antiquario in questo paese. TARUGI, Depesche vom 31. December 1609 im medic. Archiv.

[4]) Dergleichen Handzeichnungen und andre sachen so curios sein, möcht ich allhie und offt umb ein leicht geldt zu handen pringen. KHEVENHILLER, 13. December 1586.

Veräußerungen pflegten sich oft Jahre lang hinzuziehen. Um die Gemälde des Antonio Perez hatte sich schon im Jahre 1585 Graf Khevenhiller für Kaiser Rudolf II bemüht; noch im Jahre 1637 fragt Graf Arundel danach (Sainsbury 298). Das größte Ereignis auf dem Kunstmarkt des Jahrhunderts war der Verkauf des Nachlasses Philipps II, dessen Inventar im Palastarchiv fünf Foliobände umfaßt. Der Monarch hatte durch letztwillige Verfügung den Verkauf seiner Guardaropa angeordnet, und den Erlös zur Bezahlung seiner Privatschulden und zu frommen Zwecken *(ad pias causas)* bestimmt. Aber erst im Jahre 1608, fast ein Jahrzehnt nach seinem Tode, wurde diese Almoneda eröffnet, nachdem der König, Lerma und andere Herren vom Hof sich über das geeinigt hatten, was sie für sich herausnehmen wollten[1]). Das Meiste bestand in Tapisserien, Studioli in Marqueterie mit Gold und Edelsteinen, Silberservicen, Juwelen und Krystallarbeiten — »zahllose Curiositäten und Nippessachen von äußerster Schönheit *(gentilezze di estrema bellezza)*«. Aus dieser Almoneda stammt wahrscheinlich der Band mit Kunstblättern, aus dem PACHECO ein Crucifix mit vier Nägeln erwähnt, derselbe Band mit 250 Zeichnungen von Dürer u. a., den Granvella besaß[2]). Die Almoneda, auf der Carducho den Band mit der Passion (Bartsch 3—18) sah, scheint eine andere gewesen zu sein[3]). Die Erwerbung wurde bequem gemacht. Alles war in einem Privathause ausgestellt; jedes Stück trug einen Zettel mit dem Preis; wer den zahlte, konnte es gleich mitnehmen.

Zwei solche Almonedas waren jedenfalls noch im Jahre 1623 im Gang, und der Prinz fand sich dabei ein. Es war die des Don Juan de Tarsis, Grafen von Villamediana, der am 21. August 1622 auf geheimnisvolle Weise in Madrid erschossen worden war[4]), wahrscheinlich auf Anstiften des Königs, wegen seiner kühnen Galanterien mit der Königin und einer Reihe beißender Satiren auf die Regierung; sowie die jenes Mailänder Bildhauers Pompeo Leoni († 1608). Das Beste war freilich schon weg. Tarugi sah bei Leoni viele gute Gemälde, Statuen, eine Münzsammlung und drei große Bände mit Zeichnungen von Michelangelo. Wahrscheinlich erwarb Carl auf einer dieser Almonedas jenen Tizian, der im Catalog Marques Guasto heißt, d. h. die allegorische Abschiedsscene, deren Original, vielleicht unser Bild, im Louvre ist[5]). Auch Rodrigo Calderon, der habsüchtige Secretär

[1]) Girolamo Soranzo's Depesche vom 6. Juli 1608. Venez. Archiv.

[2]) Yo alcancé uno (dibujo) de su mano, de un libro que fué de Su Majestad, digno de suma veneracion. PACHECO, Arte de la Pintura II, 165. 341. PACHECO ist bei Lebzeiten Philipps II nicht in Castilien gewesen.

[3]) Me entré en una almoneda, donde hallé este librito de estampas de Alberto Durero, cortadas por su mano en láminas. CARDUCHO, Diálogos 117.

[4]) v. SCHACK, Geschichte der dramatischen Litteratur III, 313. Depesche vom 30. August im Turiner Archiv.

[5]) In BATHOE's Catalog S. 98: The picture of the marquis Guasto, containing 5 halffigures so big as the life, which the King bought out of an Almoneda in Spain. 3' 4,'. 3' 5''. Die Allocution (ebenda No. 8) stammte aus Mantua. Vgl. Louvre, Éc. ital. 470. 1,21. 1,07.

Lerma's, der 1621 auf dem großen Platz zu Madrid enthauptet wurde, hatte eine Galerie zusammengebracht. Als 1615 bei Gelegenheit einer Procession die königliche Familie sein Haus beehrte, führte er die Königin mit ihren Damen in diese Galerie, wo sie sich aussuchte, was ihr gefiel [1]).

Der Prinz besuchte die Häuser der vornehmen Kunstfreunde, wo er dann manches fand, was seine Wünsche reizte. »Der Prinz von Wales«, sagt Lope de Vega [2]), »jetzt König von England, als er nach Spanien kam, ließ mit merkwürdigem Eifer alle Gemälde zusammenbringen, die zu haben waren; mit übermäßigen *(excesivos)* Preisen bezahlte und schätzte er sie.« Die schönsten waren von den Besitzern auf der Almoneda Leoni's gekauft worden. Dem Andrés Velazquez bot er vergebens 2000 Escudos für einen kleinen auf Kupfer gemalten Correggio, den Leoni aus Italien mitgebracht; doch erhielt er ihn später »durch andre Hand und zu einem andern Preis«. Von diesem Correggio habe ich keinen Nachweis finden können. Dem Juan de Espinar, der auch Elfenbeinschnitzereien sammelte, suchte er zwei Bände Handschriften mit Zeichnungen des Leonardo da Vinci *(de particular curiosidad y doctrina)* abzuhandeln, aber ohne Erfolg; der Besitzer hatte sie nach seinem Tode dem Könige bestimmt; noch vierzehn Jahre läßt Lord Arundel den britischen Gesandten forschen, ob Espinar noch immer bei seiner närrischen Laune beharre [3]). Auch diese hatten einst aus dem Mailänder Handschriftenschatz ihren Weg in das Studio der Leoni gefunden. Die Großen, Olivares, als sie diese Neigung bemerkten, machten dem Prinzen Geschenke. Oft kam er in das Haus des D. Gerónimo Fures y Muñoz, eines Sammlers und Erfinders gemalter Sinnbilder *(empresas)*, um dessen Cabinet von Gemälden und Originalzeichnungen großer Italiener zu sehen. Er schenkte ihm acht Gemälde und eine Anzahl kunstreicher Waffen, die ihm gefallen hatten. Carducho zählt noch eine Menge Namen solcher Liebhaber auf, aber offenbar um der vornehmen Gesellschaft Madrids den Hof zu machen; sie sind oft abgeschrieben worden; da er aber bei den wenigsten irgend etwas namhaft macht, und auch Niemand sonst: so kann man sich die Wiederholung leerer Namen ersparen. Der einzige, von dessen Sachen näheres bekannt ist, ist wieder ein Italiener, Giov. Battista Crescenzi, römischer Patrizier und Bruder des Cardinals, einst Präfect der Bauten Pauls V, vor sechs Jahren vom Cardinal Zapata an den Hof Philipps III mitgebracht, der ihm den Bau der Gruft des Escorial übertrug und ihn zum Marques de la Torre machte.

Er besaß einen Schiffbruch des Paulus von Adam (Elzheimer?), die

[1]) Entrata dopo Sua Maestà a vedere una *galaria* adornata di pitture di gran mano, fece scielta di esse per lei; et le altre il Duca di Lerma commandò che fossero mandate alla sua casa. Franc. Morosini Dep. v, 1. August 1615.

[2]) Dicho y deposicion etc. bei. Carducho S. 376; verfaßt 1628.

[3]) Sainsbury 299, If his foolish humour change. Dies war wirklich der Fall; sie kamen in die Arundelsche Sammlung und befinden sich jetzt in Windsor und im Britischen Museum.

eherne Schlange (Caracci), eine Diana von Paris Bordone und vier Landschaften des Labrador u. a. Er zeigte sich aber nicht geneigt zu verkaufen, erst bei einem spätern Aufenthalt Cottingtons in Madrid (1629) gab er diesem eine Liste mit den Preisen für den König, »da er bedauere, nicht in der Lage zu sein, sie Sr. Majestät zum Geschenk zu machen«. Cottington erhielt mindestens von ihm das Gemälde Rossi's, den Streit der Musen und Pieriden, das zu 400 Ducaten taxirt war, und zwar unter dieser richtigen Benennung; wunderlicher Weise nahm es in der Galerie Carls I den Namen Perin del Vaga an, wanderte als solcher in die Sammlungen Jabach, Mazarin und in den Louvre, wo es erst kürzlich auf Grund eines Stichs von Enea Vico dem Rossi zurückgegeben worden ist[1]).

Die für spanische Verhältnisse hohen Preise fielen um so mehr auf, als der Prinz sonst sehr sparsam war und das Volk dadurch verstimmte, daß er es in der Erwartung, die Engländer würden das Geld mit vollen Händen ausstreuen, betrog. Der Umstand, daß sich so zahlreiche Wiederholungen in Spanien nachweislicher, besonders venezianischer Gemälde in den Sammlungen Carls und seiner Großen befanden (von den fünf Tizians der Buckinghamschen sind vier solche Repliken), führt auf den Verdacht, daß den Engländern auch Copien aufgehängt wurden. Die Kunst der Unterschiebung von Copien wurde ja gelegentlich in großem Maßstab geübt[2]).

Sehr verbreitet war auch in Madrid die Sitte, Kunstsachen durch Tausch zu erwerben. Man konnte so durch Ablassung eines Besitzstückes, an dem man sich satt gesehen, ohne Kosten Neues bekommen, auch von Leuten, bei denen Geldgeschäfte nicht für standesgemäß galten. Der Catalog der Sammlungen Carls I ist voll von Angaben über solche durch Tausch, z. B. von Lord Berkshire, Graf Pembroke, Hamilton, der Herzogin von Buckingham erworbene Gemälde. Diese Sitte gab Anlaß zu geselligen Zusammenkünften der Liebhaber.

So beschreibt Vinzenz Carducho[3]) den Besuch in einem Hause (dessen Herrn er leider verschweigt), wo man sich Abends zu solchem Zwecke vereinigte. Gemälde, Zeichnungen, Modelle, Statuen wurden dort »mit viel Geschmack und Kenntnis« kritisirt und umgetauscht; in den Gesprächen zeigte sich eine Kennerschaft »aller Originale Raphaels, Correggio's, Tizians, Tintoretto's, Palma's, Bassano's und auch der zeitgenössischen Maler«. Die ersten Künstler fanden sich ein, und Herren von Stande, die an solchen Kunstunterhaltungen *(virtuoso divertimiento)* Geschmack fanden. Außer Gemälden sah man »Rüstungen, Degen berühmter Waffenschmiede, damascirte Dolche, Arbeiten von Bergkrystall, Schreibtische, Pyramiden und Kugeln von Jaspis und Glas«. Der Herr des Hauses war gerade damit be-

1) Sainsbury 354 f. The challenge of the Goddesses and Muses, by the hand of *Rosso.* Der Herausgeber setzt dies Verzeichnis ins Jahr 1614, wo Crescenzi noch nicht in Spanien war. Das Bild wurde am 8. October 1651 für 200 Pf. Sterl. verkauft (J. Hunters Certificates etc.).

2) S. die Anecdote in dem Artikel über Rubens.

3) Carducho, Diálogos 333.

schäftigt, ein Tauschgeschenk *(unas ferias)* zusammenzustellen, über das er mit dem Admiral (von Castilien, D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, geboren 1597, 1644 Vicekönig von Neapel) eine Verabredung getroffen hatte. Es bestand in einem Original Tizians, sechs Köpfen von Anton Mor, zwei Bronzestatuen und einer kleinen Feldschlange für sein Cabinet. Der Admiral hatte ihm die gute Copie eines Bacchanals von Caracci überlassen. Sie sahen dort auch eine Madonna Raphaels, mit dem Kinde und dem hl. Joseph, die dem Grafen Monterey gehörte, der sie in Italien restauriren lassen wollte. Sie stammte aus dem Kloster der barfüßigen Carmeliterinnen zu Valladolid. Es war wahrscheinlich die so oft in Spanien (zweimal in Valladolid) vorkommende Madonna della Rosa.

Bei solchen Gelegenheiten fand der Prinz auch Geschmack an einheimischen Malern. In seiner Sammlung kommen Stillleben vor von dem als Blumenmaler geschätzten, jetzt verschollenen Juan Labrador († 1600), von denen er einige durch Cottington erhielt und von Hamilton eintauschte. Es war da ferner ein Nachtstück der »Hirten« von Pedro Orrente, dem spanischen Bassano[1]).

Alles verschwand vor dem Reichtum der königlichen Schlösser. Der wertvollste Bestandteil ihres Gemäldeschatzes waren damals ohne Zweifel die Tizians, deren das Inventar des Alcazar von 1684 76 aufzählt (die heutige Galerie hat nur 42 echte, 9 zweifelhafte und Copien). Nur wenige darunter waren seit 1623 hinzugekommen. Allein in den sogenannten Bóvedas de Ticiano befanden sich elf jetzt fehlende Stücke: die Venus mit dem Spiegel, die schlafende Venus, die zwei Dianenbäder, der Raub der Europa, Orpheus unter den Thieren, dreimal die Allegorie mit der sitzenden Frau links, Tarquin und Lucrezia, eine Enthauptung des Täufers; und fast ebenso viele, damals in der Galeria de Mediodia befindliche, werden jetzt vermißt. Kein Wunder, daß der Prinz von dem so glänzend vertretenen Meister, der überdies von den Italienern dem Zeitgeschmack am meisten zusagte, hingerissen war. Der König beraubte sich mit echt spanischer und königlicher Freigebigkeit vieler seiner besten Stücke, Juwelen, die sein Großvater zum Teil selbst angegeben und bestellt hatte. CARDUCHO (S. 352) sah die beiden Dianenbäder, die Danae und die Europa »mit den übrigen« bereits eingepackt *(encajados)*, in der Folge blieben sie freilich zurück. Doch nicht alle: das größte und beste von ihnen, die Antiope, auch Venus des Pardo genannt, die wohl Tizians reichste Alpenlandschaft enthält, nahm er mit[2]). Beim Brande des Pardo 1608 war die erste Frage Philipps III nach diesem Bilde gewesen; Jabach zahlte dafür 6000 £.

Warum der Prinz die andern in Madrid ließ, wird nicht gesagt. Philipp wird sein Geschenk schwerlich bereut haben, und sein Gast hatte

[1]) BATHOE's Catalog 133, 17. A night-piece . . . done by the Spaniard who was an imitator of Bassan's manner.

[2]) »Ein Gemähld, die Venus, von Ficiano« (sic). Khevenhiller, Ann. Ferd. X, 333. Derselbe nennt noch einen Correggio, U. L. F., S. Joseph und das Kindlein.

sich vor der Abreise dem Hof gegenüber aufs freigebigste revanchirt. In der That scheinen später (1629) Versuche gemacht worden zu sein, diese Bilder loszubekommen[1]); aber inzwischen hatten sich die Aspecte geändert. Im Jahre 1628 war Rubens wieder dort gewesen und hatte die besten Tizians für sich copirt. Philipp war jetzt selbst eifriger Sammler und Käufer.

Ein besonders bemerkenswertes Geschenk war das Bildnis Karls V mit dem großen Jagdhunde, es galt für ein Werk Tizians und die einzige Darstellung des Kaisers im jugendlichen Alter. Ein solches Bild des erhabenen Ahnherrn konnte man wohl nur einer Person verehren, die im Begriff stand, Mitglied der Familie zu werden.

Noch zwei andere Tizians werden als aus Spanien mitgebracht aufgeführt, das Mädchen, welches mit den Händen einen Pelzmantel an die bloßen Schultern drückt; es kam später aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold in die Kaiserliche Galerie[2]), und ein Johannes der Täufer mit dem Rohrkreuz, vorwärts zeigend.

Endlich beschenkte ihn der König noch mit der Bronzegruppe »Kain und Abel«, richtig Simson und der Philister, die Gian Bologna 1559 für das Casino des Großherzogs Franz in Florenz gearbeitet hatte, später wurde sie dem Herzog von Lerma verehrt. Sie kam dann in Buckinghams Garten bei Yorkhouse[3]). Auch dieser ist mit Gemälden bedacht worden; darunter befand sich wahrscheinlich Tizians Grablegung, die Antonio Perez besessen hatte, jetzt in Wien.

Diese Geschenke und Ankäufe sind also die Anfänge der Galerie, die später eine der ersten Tiziansammlungen Europas wurde. Noch nicht zwei Jahre waren verflossen, als König Carl den Musikmeister Nicolaus Lanier mit ausgedehnter Vollmacht nach Italien sandte, »um ihm einige vorzügliche Gemälde zu verschaffen«; und schon im Jahre 1628 wurde der Ankauf der Gonzaga-Galerie in Mantua abgeschlossen. Aus den Catalogen hat Waagen 45 Tizians zusammengestellt, darunter Hauptwerke aus der besten Zeit, wie die Grablegung, die sogenannte Geliebte Tizians u. a., welche die größere Zahl der Madrider aufwiegen. In dem *first privy lodging room* von Whitehall, wo zwölf der herrlichsten vereinigt waren, hatte der König nun ein Gegenstück zu der später von Velazquez geordneten, meist mit Venezianern gefüllten Galeria de Mediodia im Alcazar zu Madrid. Wo er die Originale nicht bekommen konnte, ließ er Copien anfertigen; Carducho erzählt, daß er durch Miguel de la Cruz die im königlichen Schloß befindlichen copiren ließ, die im Escorial sollten folgen. Dies ist der Maler Michel Croß, der in einem Pensionsgesuch an Carl II[4]) an-

[1]) I wyll inquire for thos pictures of the Conde de Benavente; *& indever to gett allso thos of Titian, wch I left in ye Palace ye Ist time.* Sir Fr. Cottington to End. Porter. 2. Nov. 1629. SAINSBURY 293.

[2]) BATHOE'S Catalog. Wien, kaiserl. Gemäldegalerie No. 197.

[3]) HORACE WALPOLE, Anecdotes II, 76. BALDINUCCI V, 558.

[4]) The Academy 1874, I, 268.

führt, daß er für einen Gehalt von 200 £ achtundzwanzig Jahr lang dessen Vater gedient habe, »alte Stücke berühmter Maler in Italien und Spanien zu copiren und neue Sammlungen anzulegen«. Ebenso ließ er durch den Miniaturmaler Peter Oliver viele Tizians reproduciren[1]).

Als Carl sich zur Abreise rüstete, war er noch Zeuge vom Aufgang eines neuen Gestirns am dortigen Kunsthimmel. Velazquez war es diesmal gelungen, am Hof Eingang zu finden. Der König entschloß sich, mitten in dieser zerstreuungsvollen Zeit, ihm zu sitzen. Es geschah am 30. August, zehn Tage, ehe der Prinz Madrid verließ. Dieser scheint die Begabung des einundzwanzigjährigen Malers erkannt zu haben, er wollte ihm ebenfalls sitzen, aber es kam nur zu einer Skizze. Das Honorar betrug hundert Escudos. Die Skizze ist verschollen, ebenso wie der Marmorkopf, den Bernini modellirt hatte. Zu derselben Zeit erschien in London ein zierlicher Kupferstich Mariens von De Passe, die Infantin hoch zu Roß darstellend, darunter eine Liste der englisch-spanischen Heiraten seit dem Conquest.

Die Heiratsverhandlungen und ihr Ausgang

Wir haben den eigentlichen Zweck der Reise aus dem Auge verloren. Damit ging es weit langsamer, als man geglaubt hatte. Der Prinz war gekommen mit dem Wunsch und der Erwartung sich zu verlieben, aber das war auch der einzige Punkt, in dem seine Hoffnungen nicht getäuscht wurden. Er war überzeugt, daß vor einem solchen Schritt alle politischen Bedenklichkeiten die Segel streichen würden. Eine Verbindung, hatte ihm Buckingham vorgestellt, die blos durch die Federn der Diplomaten zu Stande gebracht wird, bietet wenig Aussicht auf eine glückliche Ehe. Die Prinzessin wird sich als Opfer der Politik betrachten und mit Widerstreben ins fremde Land ziehen: die Abneigung gegen den Unbekannten wird sich vielleicht nie ganz verwischen lassen. Ganz anders, wenn der Prinz sich persönlich um sie bewirbt. Aber auch politisch wird ein Schritt, der ein so schmeichelhaftes Vertrauen beweist zu einer Nation, mit der vor nicht langer Zeit ein vieljähriger Kampf beigelegt worden ist, ein guter Schachzug sein; man wird es für Ehrensache halten, den Wünschen König Jacobs entgegenzukommen.

Die beiden jungen Männer ahnten nicht, mit welch schroffen Grundsätzen, eingerosteten Maximen, kleinlichen Vorurteilen, mit was für zähen und verschlagenen Köpfen sie zu thun bekommen würden! Wie Cottington vorausgesagt und auch Jacob geahnt hatte, hielten es die Spanier im Gegenteil für angezeigt, aus der Gegenwart des Prinzen möglichst Capital zu schlagen; sie lächelten über die Einbildung, daß man solche Knoten mit bloßen Höflichkeiten *(con solas cortesias)* lösen könne.

---

[1]) BATHOE'S Catalog 1, 34, fünf Stücke aus den Jahren 1628—39, limned pieces in double shutting cases, mit Glas und Schloß.

Aber nicht blos bei den Politikern hatten sie sich verrechnet, auch bei dem nächsten Gegenstand der Reise, und dies war das Niederschlagende. Die Infantin, weit entfernt auf das Abenteuer eitel zu sein, dessen Veranlassung ihr schönes Gesicht sein sollte, fuhr fort, sich tragischen Empfindungen zu überlassen, angesichts des Loses, durch die Politik einem ketzerischen Gemahl überliefert zu werden. Um ihre Unsichtbarkeit zu entschuldigen, verbreitete man, sie habe das Wechselfieber; aber es war eine »fixe Melancholie«. Zwar bedeutete Olivares ihren Beichtvater, bei Vermeidung der Amtsenthebung, ihr begreiflich zu machen, »die göttliche Majestät habe sie zur Erlösung jenes Reichs auserwählt«; der Prinz neige zum Katholicismus, aber er wolle es aus Furcht vor seinem Vater noch nicht bekannt geben. Sie weinte nur noch mehr, die Minister hätten mit ihrer Person Spiel getrieben, das königliche Interesse verpfändet, ihr Trost sei, als Märtyrin zu sterben.

So war ein Monat bereits vergangen, ohne daß der Prinz der Erkorenen auch nur hätte vorgestellt werden können. Nach mehreren ungeduldigen Anspielungen wurde endlich der Ostersonnabend (der 19. April) dazu ausersehen, — jene Stunde, wo sich der König mit den Granden, zur Verkündigung der Osterbotschaft, in die Gemächer der Königin begiebt. Er selbst nahm Platz zur Seite der Schwester, Karl neben der Königin. Dann näherte sich dieser Marien, und richtete an sie eine ausstudirte, mit der Sprache des Affects gefärbte Ansprache, die aber so etiquettewidrig lange währte, daß im Zimmer ein Gemurmel hörbar wurde, und die Königin Zeichen machte, die ihn bestimmten abzubrechen. Die Infantin antwortete mit einer vorgeschriebenen kurzen, nichtssagenden Formel: zur Verwunderung derer die wußten, was sie im Stillen dachte *(moriré martire)*, war keine Bewegung in Zügen und Stimme zu bemerken. Diese Reden wurden mit Hilfe Bristols als Dolmetscher geführt!

Buckingham konnte sich nicht versagen, auch einige Worte hinzuzufügen. »Der König von England hoffe, daß die in seinem Reiche unter den beiden alten Marien vorgekommenen Ereignisse ihre Versöhnung finden würden in der dritten Maria, Ihrer Hoheit«; — was wohl den Spaniern zu verstehen geben sollte, daß das einst gewaltsam und erfolglos versuchte nun durch Politik und persönliche Liebenswürdigkeit glücken werde [1]).

Von da an ward ein Minimum von Annäherung gestattet. Balthasar Gerbier, der Master of the Horse, malte ihr Miniaturbild für König Jacob [2]). Sie erschien unter dem großen Baldachin neben dem Bruder, z. B. an den Wochentagen, wo die Schauspieler in den Palast befohlen wurden, oder bei dem Cañas-Rennen; dann beugte sich der Prinz aus dem Fenster

[1]) Che le occorrenze passate ne' suoi regni nelle due Marie antiche, dovessero essere *ben restorate* nella terza Maria, ch' era l'Altezza Sua. FRANC. NERLI, Dep. v. 19. April. Gonzaga-Archiv.

[2]) WALPOLE II. 91.

seines Zimmers, harrte auf ihr Erscheinen; »wie die Katze auf die Maus«, spottete Olivares, starrte sie unverwandt an, ohne dem Spiel und den Leistungen Seiner Majestät in der Gineta Beachtung zu schenken. Bei dem Stiergefecht auf der Plaza mayor saß der Prinz zwischen der königlichen Familie, aber durch einen Balkonvorhang von der Infantin getrennt. Er machte Verse auf sie, man sah ihn weinen, ja einmal überstieg er eine Gartenmauer und erschreckte sie auf ihrem einsamen Spaziergange. Die Spanier, denen Zurückhaltung und Selbstbeherrschung als erste Eigenschaft königlichen Benehmens galt, wunderten sich, daß ein Engländer ihnen Lectionen in Romantik geben solle. Dort wo jeder Anklang an Ausländisches unangenehm berührt, wurde auch der fremde Gast hineingeschmeichelt und -genötigt in die Anpassung an Sitten und Sonderbarkeiten bis ins kleinste, deren Alleinberechtigung Niemand bezweifelte. Corner erzählt als Beweis, »wie sie ihre eignen Sachen vergöttern und auf jede Weise unter dem Schein der Höflichkeit befehlen wollen«, folgende Anekdote. Eines Tages entsetzte der Prinz die Hofgesellschaft durch sein Erscheinen in blauen Strümpfen und mit einer englischen Halskrause. Der Graf von Puebla, einer von den Staatsmännern, die nie aus dem Lande herausgekommen waren, trat auf ihn zu, bewunderte die blauen Strümpfe und bat sie sich zum Geschenk aus. Darauf sandte ihm die Gräfin von Olivares einen orthodoxen Halskragen, mit der Bitte, sich desselben bei der nächsten Cour bedienen zu wollen. Durch eine Verordnung vom 11. Januar 1623 waren nämlich, zum Teil um den Holländern, mit denen man wieder anbinden wollte, einen kostspieligen Einfuhrartikel abzuschneiden, die Mühlsteinkragen verboten worden und jene gesucht einfachen, glatten, fast horizontalen *golillas* befohlen worden, in denen alle Cavaliere aus der Zeit Philipps IV erscheinen. —

Was aber war hinter den Coulissen vorgegangen? Wie dachten die mehr oder weniger maßgebenden Persönlichkeiten über die Heirat? Der König hatte sich aus purer Gewissenhaftigkeit zum Grundsatz gemacht, keinen eigenen Willen zu haben; seine Brüder aber und die Königin haben in starken Ausdrücken abgeraten, indeß war ihr Einfluß gering. Der Mann, der in Spanien am meisten zu sagen hatte, Olivares, war der Verbindung günstig; schon weil er es in seinem Interesse fand, die (wie der savoyische Minister sagt) »für ihr Alter sehr kluge und beim König viel geltende« Infantin vom Hofe zu entfernen; wie er denn stets von seiten der Verwandten seinen Einfluß bedroht sah.

Die Cardinalfrage war die Religion. Eine Schwester des katholischen Königs sollte die Fürstin eines Landes werden, wo der römische Cultus als Staatsverbrechen galt. Olivares übernahm es, den wichtigsten Punkt, die religiösen Ansichten des Prinzen zu erforschen. Schon bei der zweiten Zusammenkunft brachte er die Rede auf seine Großmutter, »die ihr Blut vergossen für die Kirche, das nicht aufhören werde zum Himmel zu schreien, bis ihre Kinder zur Erkenntnis des Glaubens zurückgekehrt

seien«. Es schien schwer, eine deutliche Erklärung zu vermeiden; dennoch versuchte Carl auszuweichen. Er erbot sich, Don Gaspar Maria Stuarts Bildnis zu verschaffen und Berichte über ihr Ende suchen zu lassen. Andere Gespräche auf Spazierfahrten, Jagden, endlich theologische Colloquien, z. B. eins über den Primat Petri, zeigten klar, daß man sich in Betreff seiner geheimen Absichten sehr im Irrtum befunden hatte. Der Prinz erwies sich so gut beschlagen in der Polemik seiner reformirten Reverends, daß man (nach Corner, 26. April) »in einem Lande, das sich so stark dünkte in der Theologie, in Verlegenheit war, einen Mann zu finden, der der Aufgabe gewachsen war«; der Nuntius befahl einen welschen Kapuziner, Fra Zaccaria von Saluzzo, der im Begriff war Spanien zu verlassen, aus Barcelona zurück. Auf eine bezügliche Frage des Gesandten seines Vaters, Bristol, fuhr er auf, »wie man ihn einer so niedrigen und unwürdigen Handlung habe fähig halten können, einer Frau wegen seinen Glauben zu wechseln[1])«. Aber vor Spaniern fand er zweckmäßig, sich weniger deutlich auszudrücken. Er schrieb an Se. Heiligkeit in mehrdeutigen Wendungen über Trennung und Vereinigung der beiderseitigen Kirchen, und der Nuntius fand ihn *ben inclinato*. Bei der Fronleichnams-Procession kniete er nieder. Als er, so erzählt Khevenhiller, der zugegen war, im Kloster der *Descalzas reales* die fromme Erzherzogin Margarethe besuchte (sie war eine Tochter Maximilians II, geboren zu Wien 1569), und diese ihn fragte, wie ihm ihr Kloster gefalle, ließ er durch seinen Dolmetscher Bristol antworten, »es gefalle ihm gar wohl, hab zuvor nie kein Kloster gesehen, denn es hat's in England nit«. Als dann die alte Dame meinte, »dieweils Ime so woll gefalt, so hoff sie, Er wirdt seiner königl. Vor-Eltern exempel nach Dieselben wiederumbe zu Gottes lob auferbauen und neuwe fundiren lassen«, antwortete er, diesmal ohne Interpreten: »*Ansi espero en Dios.*« (So hoffe ich zu Gott)[2]). Doch täuschte er sich, wenn er wähnte, die Jesuiten würden nicht merken, daß er ihre Beweisführungen nur aus Höflichkeit so aufmerksam mitanhöre und blos den Schein erwecken wolle, als wünsche er über den Irrtum seines verbrecherischen Glaubens (*scellerata fede*, sagt der Venezianer) erleuchtet zu werden.

Klar ist, sobald dieser Hauptpunkt aufgehellt war, so konnte man von spanischer Seite der Verwirklichung des Projects nur noch mit recht kühlen Empfindungen entgegensehen. Ohne Uebereinstimmung in der Religion hielt man eine einträchtige Verbindung für nicht möglich. Um so nachdrücklicher beschloß man auf dem zu bestehen, was der Papst als Bedingung stellte und was Ehrensache des spanischen Monarchen war:

[1]) Sein Vater machte sich über diesen Punkt so wenig Sorge, daß er, als Gondomar einst die Rede darauf gebracht, aufgelacht hatte und gesagt: »Laßt Euch dies ein Gedicht sein: wenn sie beieinander wohnen und in einem Bett zwischen zwei Leilachen liegen werden, wird die Infantin thun, was der Prinz, ihr Mann, wird haben wollen.« Ann. Ferdin. X, 282.

[2]) Ebenda 331.

Garantie für die Religionsfreiheit der künftigen Königin, Milderung des Looses der englischen Katholiken. — Der Dispens Urbans VIII, der am 12. April eintraf, war das Signal zur Eröffnung langwieriger, immer peinlicher werdender Verhandlungen. Gefordert war in offenen und geheimen Artikeln die Erziehung der Kinder bis zum zwölften Jahre durch die Mutter, Ernennung ihres Hofstaats durch Philipp; Bischof, Priester und öffentliche Kirche an ihrem Wohnsitz; Nichtausführung der antikatholischen Gesetze und ewige Toleranz, mit Gottesdienst in Privathäusern. Bei Nichterfüllung dieser Bedingungen sollte der Dispens null und nichtig sein und König Philipp verpflichtet, die Waffen zu ergreifen. Waren diese römischen Bedingungen politisch bedenklich und verletzend für englisches Unabhängigkeitsgefühl, so waren die von dem spanischen Staatsrat gestellten Forderungen persönlich beleidigend. Die Infantin sollte nach der Vermählung noch bis mindestens zum nächsten Frühjahr (also acht Monate) in Spanien zurückbleiben, bis der Anfang zur Erfüllung der Toleranzbestimmungen gemacht sei. Karl, der sich nicht bedachte, zu verhandeln, was nicht sein war, die Gesetze des Staats, verlor hier die Geduld; er richtete ein Schreiben an den König, worin er auf das Entehrende dieses Zweifels am Königswort seines Vaters aufmerksam machte. Doch fand er sich dann plötzlich, zum Erstaunen seiner Begleiter und des Olivares (der ausrief: »Ist's möglich? hätte mich eher des Todes versehen«) auch zu diesem Zugeständnis bereit; nur wollte er dann selbst so lange in Madrid bleiben. Ohne die Braut zurückzukehren aber nannte er einen unglaublichen Flecken auf seiner Ehre. Man verlangte dann, daß er die Protestanten seines Gefolges entlasse, und auch das ließ er sich gefallen. »Er wolle sich der Rücksichten entkleiden, die er seinem Ruf als Prinz schuldig sei, und nur als verliebter Cavalier handeln.« Jetzt waren die Spanier entwaffnet, die Acten konnten für geschlossen, die Heirat als gesichert gelten. —

Wahr ist, das Benehmen der Engländer hatte den Spaniern Ursache zur Mißstimmung gegeben. Sie erschienen z. B. am Fest des h. Kreuzes (3. Mai) in der königlichen Capelle ohne Zeichen der Ehrerbietung bei der Messe, die umstehenden Cavaliere hatten sie auf die Kniee gezogen. Zwei Jesuiten, die zu einem sterbenden Engländer gerufen worden waren, schickte man mit blutigen Köpfen heim. Selbst bei dem Prinzen, dem Gast des königlichen Hauses, vermißte man die »Scheu, die schon jene Mauern zu fordern schienen, die bisher so rein geblieben waren«. Die Entdeckung der Sekte der Alumbrados in Sevilla erinnerte daran, daß auch bei Rückkehr Philipps II aus England die Ketzerei hier zuerst aufgetaucht sei. Die Predigten waren voll von grausigen alttestamentlichen Vergleichen aus den Büchern der Könige, gerichtet an die Adresse des armen Philipp. Die Inquisition verbot die Landung englischer Bücherkisten in Coruña; zwei Capläne, die Jacob geschickt hatte, in der Meinung, daß ihre ritualistische Garderobe die Spanier von der Uebereinstimmung der beiderseitigen Religionen überzeugen werde, mußten zurückreisen. Das Volk

nannte die Fremden *diablos*, und noch Jahre später glaubten Pasquillanten dem Olivares keinen schlimmeren Schimpf anthun zu können, als wenn sie ihn »Buckingham« nannten.

Da ist begreiflich, daß den Spaniern auch nach so weit getriebener Unterwürfigkeit nicht in den Kopf wollte, ihren Gast noch den ganzen Winter über zu behalten. Sie hatten ihn und die Seinen vollkommen satt. Auch die Maschine altspanischer Cortesia war nicht auf ein so langes Arbeiten mit Hochdruck eingerichtet. Es bedurfte nur eines kleinen Anstoßes, um das Eis zu brechen. Eines Tages erschien der Prinz bei dem Könige mit einem von seinem Vater der künftigen Schnur übersandten Angebinde. Es war darunter, außer kostbaren Kleidern und Schmucksachen, ein ehrwürdiges altes lothringisches Doppelkreuz und ein Spiegel mit dem Bildnis Jacobs und einer galanten Bemerkung des Gebers dazu, von einem Zauberglas, das ihr stets das Bildnis der schönsten Dame der Welt zeigen werde. Philipp aber versprach, seiner Schwester das alles bis zur Hochzeit aufzuheben. Noch nie war die Empfindlichkeit Carls so arg verletzt worden. Er ließ Olivares gegenüber das Wort Abreise fallen, er dachte seinen Willen doch noch durchzusetzen. Als habe man darauf gepaßt, nahm man ihn beim Wort. Don Pedro de Toledo drängte den Staatsrat, diese Gelegenheit um keinen Preis vorbeizulassen. Der König billigte den, wie er sagte, festen Entschluß S. Hoheit; seine Gegenwart in England werde gewiß zur Ebnung der Schwierigkeiten helfen. Die Ehepacten wurden in Gegenwart des Patriarchen beider Indien am 7. September von den Parteien beschworen. Karl verteilte reiche Geschenke an den ganzen Hof, nur drei Herren, die offen als seine Gegner aufgetreten waren, darunter Toledo, schloß er aus. Die Abreise von Madrid fand am 9. September statt; die königliche Familie gab ihm das Geleit bis San Ildefonso; auf dem Jagdschlosse Valsain trennte man sich. Beim Abschied, als er die Infantin um die Gunst eines Befehls bat, empfahl sie ihm den Schutz der englischen Katholiken, an die sie ein Schreiben mitgab; das werde sie ansehen wie eine ihrer Person erwiesene Gunst. Philipp war noch einmal mit ihm im Escorial; an der Stelle, wo sie sich verabschiedeten, ließ er einen Denkstein setzen. Der Cardinal Zapata, Gondomar, Aytona und Messia bildeten sein Ehrengefolge. Als der Cardinal einmal fragte, ob er nicht die Aufdeckung der Kutsche bei der Hitze befehlen solle, meinte Carl: »Das möchte ich mich nicht unterstehen zu erlauben, wenn nicht vorher nach Madrid geschrieben wird, und die Junta darüber gesessen hat.«

Wie frei und leicht mag er sich gefühlt haben, als er im Hafen von Santander die Wogen des cantabrischen Meeres branden sah (in Hamptoncourt war noch die Ansicht des Hafens von Percellis, No. 338), die ihn nach Altengland heimwärts tragen sollten. In Portsmouth ward er von den die Küste bedeckenden Volksscharen jubelnd empfangen.

Von nun an schienen die Rollen vertauscht. Philipp hatte erklärt,

daß keine Macht der Welt ihn davon abbringen werde, alles zu erfüllen was ausgemacht war. Die Infantin legte ihre bisherige Zurückhaltung ab. Es war kein Zweifel, daß die Verbindung ihren Glaubensgenossen nützen werde und so glaubte sie sich dem Eindruck, den ihr ebenso beharrlicher



Carl Stuart. Nach einem Stich von Crispin de Passe
London, British Museum

wie wenig ermutigter Galan denn doch im weiblichen Herzen zurückgelassen hatte, hingeben zu dürfen. Sie machte aus ihrer Neigung kein Geheimnis mehr; sie sprach von dem Verlobten mit Wärme *(show of affection)*, sie wies Ohrenbläsereien unwillig zurück. Sie hieß nun Prinzessin von Wales und lernte die englische Sprache. Schon war die hölzerne Brücke gezimmert, welche bei der Trauungsfeierlichkeit zur Capelle führen sollte.

Da trat das Unerwartete ein. Carl hatte dem Gesandten die Vollmacht zur Vollziehung der Vermählung zurückgelassen, die im December stattfinden sollte. Aber es war eine geheime Weisung nachgesandt worden, die Urkunde nicht abzuliefern vor dem Eintreffen ausdrücklichen Befehls. Dieser Befehl blieb aus, die Vollmacht wurde am Termin zurückgehalten; nach dessen Ablauf war sie ungültig. Die Forderung der Wiederherstellung des Pfalzgrafen diente als Vorwand. Alles war zu Ende. Der diplomatische Bruch folgte, und bald war zwischen beiden Kronen nach zwanzigjähriger Pause der Krieg von neuem entbrannt.

Die Stimmung Carls kann man erraten. Alles zu versprechen, alles zu dulden war er bereit, so lange er seinen Zweck zu erreichen hoffte: die Braut mit nach England zu bringen. Die Schmach, daß er nun mit leeren Armen zurück kam, konnte er nicht verzeihen. Buckingham war eifrig, den Groll zu schüren; als er sich überzeugt hatte, daß er von einem spanischen Hofstaat keine Freundschaft zu gewärtigen habe, beeilte er sich, das von ihm angezettelte Gewebe wieder aufzutrennen. Als der Zauber der Gegenwart gebrochen war, als Carl sich erinnerte, wie er nicht ein vertrauliches Gespräch mit Maria gehabt in einem halben Jahre, wie nicht das kleinste Zeichen des Herzens ihm seine schwärmerische That gedankt hatte, als der Jammer der Rolle, die er da gespielt, über ihn kam, da befestigte sich in ihm der Vorsatz, der ritterlichen Brautfahrt einen freilich weniger ritterlichen Schluß zu geben, — indem er die Braut sitzen ließ. Wir werden ihn nicht hart beurteilen. Nicht selten geschieht es, daß die Willenskraft, welche für ein Unternehmen zur Verfügung stand, in dem Augenblick verbraucht ist, wo sie die Hindernisse besiegt hatte. Man spricht von Charakterlosigkeit, Wankelmut. Aber vielleicht war die aufgewandte Kraft eine bedeutende, nur doch wie jede Kraft, eine bemessene. Nun ist sie gerade bis auf den letzten Rest zugesetzt, selbst bis auf den kleinen Rest, der nöthig wäre, blos um zuzugreifen. Gondomar hatte so etwas vorausgesagt. »Die Junta macht es wie unsere Aerzte«, sagte er, »welche ihre Kunden durch Aderlässe ums Leben bringen.«

* * *

So unerfreulich Gang und Ausgang des Heiratsprojects für beide Teile gewesen war, so sehr man bei ihnen eine Abneigung annehmen möchte, die Erinnerung an diese Monate zu berühren, trotz allem ist das Gegenteil der Fall gewesen. Offenbar sind, nach Ablauf des ersten feindseligen Zerwürfnisses, in London wie in Madrid, die angenehmen Eindrücke in den Vordergrund getreten, hier das Gedächtnis der einer spanischen Prinzessin und dem noblen Geist der Nation erwiesenen Huldigung, das Bild eines edlen für alles Schöne jugendlich offenen Jünglings, dort der Eindruck, welchen auf ein feinfühliges Gemüt die einzige Reise in den europäischen Süden gemacht haben mußte. Solche Reisen pflegen ja in der Erinnerung die Beschwerden und Enttäuschungen abzustreifen und

eine, wenn auch nur platonische Sehnsucht zurückzulassen nach jenen der Urheimat der menschlichen Race näherliegenden Himmelsstrichen. Auch ein dauerndes persönliches Interesse an dem spanischen Hause ist bei Carl I bemerkbar. In seinen Sammlungen befanden sich viele Bildnisse seiner Mitglieder; und die englischen Großen wußten, daß solche Geschenke ihm besonders angenehm waren. Vom Graf Arundel erhielt er ein Bild Philipps II von A. Mor und des Herzogs von Alba; von Lord Ankrom das noch jetzt im Buckingham-Palast aufbewahrte der beiden Töchter Philipps, Isabella und Catharina als Kinder, von Sanchez Coello. Zwei andere Bildnisse in jungfräulichem Alter, wohl von Pantoja de la Cruz, befinden sich in Hamptoncourt. Sogar von einer Verbindung zwischen dem Kronprinzen Balthasar und einer Tochter Carls I ist einmal die Rede gewesen, und davon ist ein Andenken zurückgeblieben in einem Bildnis Balthasars, das vor einigen Jahren im Schloß zu Windsor zusammengerollt entdeckt wurde und sich als ein Velazquez herausstellte. Die Beziehung des Geschenkes zu dem Project geht aus einem Brief des toscanischen Residenten in Madrid hervor[1]). Die Bildnisse Philipps IV und der Elisabeth von Bourbon in Hamptoncourt, von welchen nur das erste (schauerlich mitgenommen und übermalt) auf Velazquez zurückgehen kann, das zweite ein Schulbild ist, sind im Jahre 1638 als Geschenke für die Königin geschickt worden[2]).

Auch in Madrid finden wir Carl Stuarts noch bei seinen Lebzeiten öfters freundlich gedacht, und nirgends mag wohl sein tragisches Ende mehr Mitgefühl geweckt haben, als dort, wo man sich seiner Erscheinung so gut erinnerte. Hier, wo das Geld immer fehlte, bemerkte man mit Beifall die freigebige Gunst, die er den Künsten schenkte. Carducho in seinen 1633 erschienenen Dialogen führt ihn unter den Mäcenaten auf; er rühmt den Aufwand, mit dem er nicht nur in unserem Weltteile, auch in Asien und Afrika Statuen und Altertümer suchen lasse und die geforderten Preise zahle, also daß ihm sein Palast bereits zu enge geworden sei. Wahrscheinlich war etwas bekannt geworden von den Ausgrabungen im Apollotempel zu Delos durch Digby und von den Ankäufen in Smyrna und Chios durch Sir Peter Wyche (Sainsbury 352 f.).

Als das Parlament am 23. März 1649 die Inventarisirung und Veräußerung des Nachlasses des ermordeten Königs beschloß, und die Potentaten eilten, sich ihren Anteil an der Beute zu sichern, traf es sich, daß Spanien einen Diplomaten in London hatte, der sich mit den Parlamentariern auf guten Fuß zu stellen gewußt hatte, Don Alonso de Cárdenas. Teils auf eigene Hand, teils im Auftrag des Ministers Don Luis de Haro,

[1]) In der Depesche vom 31. December 1639 im medic. Archiv heißt es: Si è fatto un ritratto del gran principe, armato e con tutta la gala, et mandato in Inghilterra, come se fusse molto vicino l'accasamento di S. A. con quella principessa.

[2]) I shall have the King and Queens picturs for the Queen. Sir A. Hopton to L. Cottington. 26. July 1638 (Sainsbury 353).

hat er seinem kunstliebenden König viele Perlen der Sammlungen verschafft. Ihre Zahl ist noch nicht sicher festzustellen gewesen. In den Protokollen der Auction zwar sucht man vergebens nach den Namen jener hohen Kunstfreunde; ihre Commissionäre verbergen sich unter obscuren Personen, Palastdienern, abgedankten Officieren, Malern, Handwerkern und Trödlern. Dieser vier Jahre (bis zum 9. August 1653) dauernde Verkauf der in 19 Schlössern verteilten Schätze ist eines der dunkleren Blätter in den Annalen der englischen Civilisation[1]). Die gottseligen Republikaner, welche ihre Parlamentssitzungen mit Gebet eröffneten, interessirte bei Werken der bildenden Kunst nur die Unterscheidung von abergläubischen *(superstitious)* Gemälden (der Jungfrau Maria, der zweiten Person der Dreifaltigkeit), die verbrannt werden müßten, und von indifferenten, aus denen Geld für das Gemeinwesen geschlagen werden konnte; wie das römische Volk im Mittelalter aus den Marmorbildern Kalk für seine Ziegelhütten brannte. Wahr ist, daß Cromwell den Verkauf nicht gern gesehen zu haben scheint: er hat die Cartons Raphaels England gerettet; die Salome mit dem Kopf des Täufers hat er sinnig für sich herausgenommen.

Das Britische Museum besitzt ein Notizbüchlein aus dem Anfang der fünfziger Jahre, in dem ein kürzlich aus Italien zurückgekehrter Kunstfreund, R. Symonds, die Schicksale und die Käufer der Gemälde des Königs aufgezeichnet hat[2]). »Der spanische Gesandte, heißt es da, *war der erste,* der diese Sachen kaufte und dafür Ausgaben machte. Er hat von dem Holzhändler Harison dergleichen bis zu fünfhundert Pfund an Wert erworben; von dem Schneider Murray und anderen zwei Gemälde Tizians, eine Venus, Halbfigur, und die Juweliere für fünfzig Pfund« (das dreifache Bildnis des Juweliers, in Wien No. 220, das Don Alonso dem Agenten des Erzherzogs Leopold überlassen haben wird). »Ein Cardinal sitzend und zwei Greise hinter ihm, alle auf Tafeln von sehr dickem Weidenholz *(sallow)*, von Tintoretto, achthundert Pfund. *Der Staat gab ihm die elf Kaiser Tizians,* mitsammt dem zwölften, dieser war eine Copie van Dycks. Sie kosteten dem König hundert Pfund das Stück, zwölftausend Pfund wurden ihm dafür geboten.« (Walpole sagt irrig: der Gesandte kaufte sie für zwölfhundert Pfund.) »Er hat die berühmte Venus von Tizian, für die dem Könige 2500 Pfund geboten wurden; sie wurde von Walker copirt. Er hat verschiedene Tapeten *(hangings)*, die von Tizian gezeichnet waren.«

Nach spanischen Nachrichten waren unter den von dem Gesandten erworbenen Gemälden die sog. Perle Raphaels (für die ein Major Edward Baß am 23. October 1651 zweitausend Pfund zahlte), eine heilige Familie des Andrea del Sarto, Paolo's Hochzeit zu Cana, Tintoretto's Fußwaschung,

---

[1]) Vgl. The Academy, 1874, I, S. 267.

[2]) In der von dem Earl of Bridgewater 1829 dem Museum vermachten Sammlung von Handschriften und Autographen, »Egerton MS.«, Catalognummer 1636.

(250 £). Diese in der angeblichen Memoria des Velazquez angeführten galten für die besten, er fügt noch hinzu das Bildnis Carls V (159 £), das Sir Balthasar Gerbier an einem Tage mit dem van Dyckschen Reiterbildnis Carls I (200 £) am 21. Juni 1651 kaufte. Sicher kam damals aus England noch Tizians Ruhe auf der Flucht (Museo del Prado 472) als Geschenk Don Alonso's, Palma's Bekehrung des Paulus (£ 100, No. 325) und David mit dem Haupt Goliaths (£ 100, No. 324); das frühe Bild Tizians mit dem Admiral Pesaro vor Alexander VI im Museum zu Antwerpen; die oben genannte »berühmte« Venus mit dem Orgelspieler) (1651); endlich die zwölf Cäsaren Tizians; die sich noch zur Zeit Carls II (1686 und 1700) in der Galeria de Mediodia des Alcazar befanden. Der florentinische Gesandte nennt noch eine »Porzia Romana«; d. h. Lucrezia. Correggio's »Schule des Amor« kam in den Besitz der Alba. —

Diese Gemälde waren jedoch nur ein Teil der englischen Beute, von der die Anhänger des verewigten Königs und seines Sohnes mit Bitterkeit sprachen. Sir Edward Hyde war mit dem sechsundsiebzigjährigen Cottington in Madrid als Gesandter Carls II, als das Schiff in Coruña ankam. Im Januar 1651 erhielten sie plötzlich ihre Pässe. Sie erfuhren erst später den wahren Grund: sie sollten nicht Zeuge sein, wie das Eigentum ihres Königs in das Schloß zu Madrid gebracht wurde. Der Transport geschah auf achtzehn Maulthieren[1]) und muß sehr lange gedauert haben, wenn die Sendung dieselbe ist, von deren Ankunft der florentinische Resident am 9. September 1652 berichtet: »Fünfzehn Gemälde Tizians für 16000 Scudi, darunter die zwölf Cäsaren.«

Philipp IV bestimmte die religiösen Darstellungen für den Escorial und beauftragte 1656 Velazquez mit deren Aufstellung. —

Maria, Königin von Ungarn, in Neapel

Sechs Jahre nach diesen Begebenheiten kam die früher geplante Verbindung der Infantin mit dem Sohne Kaiser Ferdinands II endlich zu Stande. Am 5. April 1629 fand die Vermählung durch Vollmacht im Schlosse zu Madrid statt, bei der ihr königlicher Bruder, fieberkrank und im Bette sitzend, den Consens übergab. Aber erst am Schluß des Jahres wurden die Vorbereitungen zu der langen Reise nach Wien, die Zusammensetzung des überaus zahlreichen Gefolges beendigt. Seine Hauptpersonen waren der kaiserliche Gesandte Khevenhiller, der Ex-Vicekönig Alba und der Cardinal von Sevilla, Diego de Guzman. Philipp IV hatte den Stephanstag (26. December) wegen des heiligen Stephan von Ungarn zur Abreise bestimmt. Der Widerwille der Prinzessin vor der Reise nach Deutschland war so groß, daß sie wieder vom Kloster sprach; der Staatsrat mußte

[1]) CLARENDON, History of the rebellion, VI, 457. Oxford 1826.

darüber Sitzung halten; er hielt die Heirat für so wichtig, daß Ihre Majestät schlimmstenfalls mit Gewalt fortgeschafft werden müsse.

Diese Reise, mit nicht weniger als 963 Cavalieren und Dienern sich vorwärts bewegend, hat ein Interesse der Völkerpsychologie und Zeitphysiognomik. Die Depeschen des Venezianers Padovino aus Neapel an seine Regierung wären Comödiendichtern zu empfehlen. Die Spanier schrieben nicht blos die besten humoristischen Romane, sie schufen auch die Stoffe dazu, bei denen freilich den unfreiwilligen Mitspielern nicht immer heiter zumute war. Dennoch würde man nicht wagen, Lesern eines vom Byzantinismus so weit entfernten Zeitalters dieses Nachspiel zuzumuten, wenn sich die Puppen nicht diesmal als Staffage des Golfs von Neapel bewegten.

Daß die Königin, nachdem fast ein Jahrzehnt lang die Heiratsberatungen über ihrem Haupte geschwebt, den Weg zu dem ihrer mit Ungeduld harrenden Gemahl von Madrid nach Wien über Neapel nahm und sich Zeit gönnte, dort fast fünf Monate zu verweilen, ist sonderbar, aber noch sonderbarer war die Ursache.

Der Mann, bei dem sie sich dafür zu bedanken hatte, daß sie in ihrem Leben auch Neapel gesehen, war D. Antonio Alvarez de Toledo y Beaumont, Herzog von Alba, Enkel des berühmten Ferdinand, mit dessen Feldherrnstab, dem Geschenke Carls V, in der Rechten er einst seine erste Heerschau in Neapel abgehalten hatte. Er war der Großneffe des Vicekönigs Don Pedro (1532—1553), des Oheims jenes niederländischen Alba. Sieben Jahre (1622—1629) hatte er das Königreich regiert; als der Vertrauteste mit italienischen Verhältnissen war er der Königin als *Mayordomo mayor* (Obersthofmeister) beigegeben worden.

Der alte Olivares, Vater des Conde Duque, hatte einst gesagt, das Vicekönigtum sei ein so köstlicher Bissen, daß man sich nicht darnach gelüsten lassen solle, wegen der Pein der Abreise. Wenige aber der hochbegnadigten, denen der Hof von Madrid diesen Bissen bestimmte, hatten Neapel mit soviel Verstand genossen, wie dieser edle Greis. Er versagte sich keinen Tag seinen Spaziergang an der Chiaja, deren wüsten Strand er zum Lustort umschuf, und versicherte, wenn es sein Stand erlaubte, würde er am geliebten Posilipp sein Leben beschlossen haben. Da er für seinen Geschmack viel zu kurze Zeit Vicekönig gewesen war, wie groß war sein Jubel, als ihm eine Gelegenheit aufleuchtete, sich noch einen Nachgenuß der siebenjährigen Regierung zu verschaffen, ohne die Last der Geschäfte, auf Kosten des Reichs und mit der besonderen Würze, seinem Nachfolger Alcalá alles mögliche Herzeleid zu bereiten. Wegen dieses Plans hatte er es nicht für nötig gehalten, in Madrid, wo nie davon die Rede gewesen war, oder in Wien um Genehmigung zu bitten. Er meldete nur aus Genua, daß die Pest, die in Oberitalien spuke, jetzt den Weg durch die Lombardei verbiete, es gezieme sich, daß die Königin nicht in Genua, wo sie Doria tausend Scudi täglich koste, sondern in *casa propia* d. h. in Neapel Quartier nehme.

Im Frühling — Ende April — verbreitete sich dort das Gerücht, die Königin von Ungarn werde kommen. Aber erst am 11. Juni erhielt der Vicekönig, D. Ferrante Afan de Ribera y Henriquez, Herzog von Alcalá, die förmliche Anzeige. Zugleich kam die Weisung, sämmtliche aufzutreibende Schiffe zu versammeln für ihre Einfahrt im Golf. Alcalá sah den Dingen, die da kommen sollten, mit Angst entgegen. Sein Schatz war erschöpft, der der Stadt nicht minder. Zwei weniger zu einander passende Herren gab es nicht unter Spaniens Granden als Alba und Alcalá. Alba war ein alter Lebemann, er färbte sich Haar und Bart, man sagte, seine geheime Absicht sei, eine frühere Flamme in Neapel wiederzusehen[1]; dieser empfindlichste der castilischen Edlen glaubte, daß man ihn behandeln müsse wie seinen Großvater Ferdinand, mit dessen Kriegsthaten er den königlichen Palast zu Neapel von dem Griechen Belisar Correnzio in Fresco hatte ausmalen lassen. Alcalá war ein Freund der Gelehrten, Künstler und Dichter, und einer der wenigen Vicekönige des Jahrhunderts, die den Versuch machten, etwas für das Wohl des Reichs zu thun; man wunderte sich, daß er eine große Bibliothek mit sich führte, was nicht standesgemäß schien; Alba nannte ihn spöttisch »den Doctor«, welchen Grad er wirklich besaß. Nach MOROSINIS Relation von 1581 galten beim spanischen Adel Studien (wie Handel) für beinahe ehrlos *(poco menò che infame).*

Es hieß nun zwar, es werde blos eine Durchreise sein; aber der Befehl, daß der Prinz von Colombrano drei Paläste am Posilipp in Stand setzen solle, verriet andere Absichten. Zwei Hofmarschälle *(aposentadores)* der Königin erschienen und verlangten vom Vicekönig die Räumung des Palazzo reale; der eine erklärte laut: »Entweder geht Alcalá aus dem Palast heraus, oder die Königin geht nicht hinein.« Alcalá zog hierauf nach dem Pizzofalcone und dann ins Castel nuovo.

Die Schiffe, über Livorno und Civitavecchia kommend, landeten am 29. Juli in Gaeta, zwei Tage darauf war die Königin in Procida, wo sie einige Tage die Vorbereitungen für ihren Empfang abwartete. Sie bewohnte den Palast des Herrn der Insel, Marchese von Pescara; erbaut von dem Sohn des Feldherrn Karls V, Cardinal Iñigo d'Avalos. In diesen heißen und unbequemen Palast war in der Eile von dem Schwiegersohn des Marchese, Prinzen von Avelino, Silber und Mobiliar geschafft worden. Hier sah sie Marc Antonio Padovino, den die Venezianer an die Königin gesandt hatten; er kam mit einem ansehnlichen Gefolge venezianischer Herren, ihr die Dienste der Republik bei der Fahrt durch den Golf anzubieten. Wie er später erfuhr, war die Gewährung der Audienz anfangs auf Schwierigkeiten gestoßen; ihre Damen behaupteten, »sie habe heute nicht ihr schönes Gesicht, sie sei ohne Farbe« *(descolorida).* Alba geleitete ihn ins Zimmer, er stand neben ihm, etwas zurück; die Cavaliere mußten

[1] Le fiamme, che l'ardevano quando fu Vicerè, sono ravvivate tutto che egli sia settuagenario, et l'odio che porta al Vicerè è acerrimo. Padovino, 19. Nov.

alle von draußen zusehen, ihre Damen standen seitwärts an der Wand. Padovino fand: »sie ist ganz schön *(di conveniente bellezza)*; doch reicht sie nicht an ihre Schwester von Frankreich.« Sie stand gelehnt an ein Tischchen; den viertelstündigen Vortrag beantwortete sie mit einer für sie ziemlich langen Rede (Zeit ein Credo zu sagen); wahrscheinlich hatte sie gesagt, daß man über diese Fragen den kaiserlichen Courier abwarten müsse; aber sie sprach wieder so leise, daß der Gesandte nicht ein Wort verstand; bei der letzten Verbeugung des Gesandten nickte sie ein klein wenig mit dem Kopf.

Schon auf der Reise war es keine Kleinigkeit gewesen, zwischen so vielen mehr oder weniger querköpfigen Personen hohen Rangs, mit der Etiquette ins Reine zu kommen. Die Annalen Khevenhillers geben davon einen Begriff. »Um alle *puntillos*, Verwicklungen, Prätendenzen zu schreiben, dazu würden zwei Wochen nicht hinreichen ... kurz, mit solcher Eitelkeit machen sie sich lächerlich vor der Welt.« (Padovino, 6. August.) Zwischen Spaniern und Italienern, und unter dem Gefolge selbst, erhoben sich täglich Streitfragen, welche die am Platz verfügbare Intelligenz und Autorität nicht hinreichte zu lösen: es mußte in Madrid angefragt werden. Die Königin sah sich in allen ihren Bewegungen gehemmt. Die Spanier waren ebenso empfindlich und exact für sich, wie geizig mit Titulaturen und kurz angebunden gegenüber anderen. In Saragossa hatte sich Alba wegen Unpäßlichkeit ein Tabouret ins Zimmer Ihrer Majestät setzen lassen, er berief sich auf seinen Großvater, dem die Königinnen Isabella und Anna solches gestattet; der Beichtvater protestirte dagegen als unschicklich: Anfrage in Madrid. Im Toscanischen fiel es Alba ein, den Großherzog Eccellenza statt Altezza zu tituliren: Beschwerde des Gesandten in Madrid. Der Marques von Barajas und der Obercaplan konnten sich nicht darüber vergleichen, wer von ihnen die letzte Serviette bei Tafel abzunehmen habe: Bericht nach Madrid.

Diese Schwierigkeiten wuchsen ihnen in Neapel über den Kopf. Seit Karl V war keine Person des königlichen Hauses dort erschienen. Der Kaiser wäre ein unanfechtbares Präcedens gewesen; aber der Fall war verwickelter. Der Empfang mußte z. B. einige Grade höher stehen, als der des Vicekönigs und der kürzlich vorhergegangene des Prinzen Philibert von Savoyen, spanischen Generals zur See: die Ponte vom Schiff zum Land mußte also viel länger sein, mit mehr Bogen, ausgeschlagen mit Silberstoff u. s. w. Als Karl V einzog, ritten ihm zur Seite Vicekönig und Sindaco, der hier Reich und Stadt Neapel repräsentirte »und alles was in Neapel nicht König ist«, mit den Eletti als erster Magistratsbehörde. Aber jetzt waren da außerdem noch der Exvicekönig, der Cardinal Erzbischof Guzman von Sevilla, der Cardinal Erzbischof von Neapel, der päpstliche Nuntius Serra, der kaiserliche Gesandte Graf Khevenhiller. Die Stadt hatte ihrem hohen Gast zu Ehren zum Sindaco Ettore Capecelatro gewählt, aber die Königin sagte, sie wolle von keinem Sindaco empfangen werden.

Für Niemanden konnte man den Platz finden. Die hohen Beamten des Regno, viele vom neapolitanischen Adel (der baarhaupt erscheinen sollte), reisten vorher ab. Die Königin, ungeduldig, meinte im Ernst, sie wolle bei Nacht einziehen. Der Einzug fand statt am 13. August unter Kanonendonner, gefolgt vom Feuerwerk auf S. Elmo. Maria kam angefahren vom Posilipp her nach dem Molo, mit einer Flotille von 36 Galeeren: vier spanische, zehn neapolitanische, vier genuesische, zehn von Doria, drei sicilianische, auch päpstliche und flandrische; sie selbst befand sich auf der Capitana von Neapel, die mit zwei Galeeren zum Molo fuhr. Es war nichts übrig geblieben als das Programm des Einzugs halb förmlich, halb tumultuarisch zu machen; zuerst etwa vierzig vom Adel ohne Rangordnung, dann der Cardinal zwischen Alba und Alcalá, die Sänfte der Königin, an den Seiten offen, hinter ihr die Camerera mayor, Gräfin von Siruela, die Carossen der Hofdamen. Der kaiserliche Gesandte erwartete sie in der Antecamera. Die Neapolitaner fühlten sich für den erlittenen Uebermut gerächt durch die Dürftigkeit dieses Einzugs und durch die Komik mancher Figuren. Der Cardinal Guzman, ein kurzer, fetter, häßlicher Mann von bleierner Farbe, mit pechschwarzen Haaren, ritt ein feuriges Maulthier, das nach seinen unschulmäßigen Sprüngen gar nicht mit dem Reiter einverstanden war.

Maria wohnte zuerst eine Woche im Palast Colombrano am Posilipp, um, wie Alba sagte, die Wonne dieses köstlichen Strandes in der schönsten Jahreszeit zu genießen, die Seeluft, und den Anblick der hier stets vorbeigleitenden Nachen mit Damen, Cavalieren und Musik. Seit dem Tode des Herzogs von Savoyen erschien sie in Schwarz, das ihre Schönheit erhöhte; besonders gut machten sich ihre weißen Hände in den schwarzen netzförmigen Seidenhandschuhen. Dann bezog sie den Palast. Und nun gedachte sie die Runde zu machen durch die prachtvollen Kirchen der Stadt, sich vom dortigen Adel Bälle, lebende Bilder, Singspiele aufführen zu lassen. Wo konnte sie einen besseren Führer finden als Alba? Zu Hause hatte sie so oft von dieser Wunderstadt erzählen gehört. Hatte nicht einst eine alte Frau ihrem Bruder, dem König, als höchsten irdischen Segen gewünscht, einmal Vicekönig von Neapel zu werden?

Aber es fand sich, daß das nicht so einfach war. Obwohl der König gewollt hatte, daß man alle Adligen gleich behandele, so hatte doch die Königin im Widerspruch mit Alba darauf bestanden, daß die neapolitanischen Titolati den Hut nicht aufbehalten dürften. Die Damen des neapolitanischen Adels sollten bei Hof am Boden auf Teppichen sitzen; nur fünf konnten als Granden behandelt werden und erhielten Polsterkissen; diese Gunst mußte mit Gold bezahlt werden. Die Folge war, daß einen Monat lang kein Besuch kam. Man hatte einen Maskenball *all' ungarese* veranstaltet, achtundvierzig Cavaliere und Damen; damit den Damen Stühle erlaubt werden konnten, wurde eine bedeckte Loge erfunden, in der die Königin, nicht öffentlich, hinter versilberten Jalousien saß. Nur eine Enkelin

Don Juans de Austria, Margarita Branciforte, Prinzessin von Butera, wurde als Verwandte besser behandelt.

Als die Sehenswürdigkeiten der Stadt besucht werden sollten, erhoben sich neue Schwierigkeiten, wie der Erzbischof, die städtischen Behörden sich dabei zu verhalten hätten. Darüber vergingen vier Wochen. Endlich rief sie zornig: »Ich will aus dem Kloster heraus!« Man beschloß nun, daß sie die Kirchen privatim sehen solle. Als das Volk sie bei der Ausfahrt begrüßte, neigte sie nicht einmal den Kopf, »sie schien eine Marmorstatue«.

Zuerst begab man sich nach dem Dom des hl. Januarius. Aber gleich beim Eintritt machten alle anderen Empfindungen der des Zornes Platz, als der Erzbischof Buoncompagni nicht zu sehen war, die Canonici sich weigerten, die Reliquien aus dem Tesoro heraus in die Kirche zu bringen, und zur Seite des Altars über dem erzbischöflichen Thron der Baldachin stehen geblieben war, dessen sich die Cardinäle beim Empfang königlicher Personen nicht bedienen dürfen. Zur Genugtuung wurde ein zweiter Besuch veranstaltet, der Cardinal Guzman ließ den Baldachin durch den Grafen Barajas und dessen Trabanten herunternehmen, obwohl zur Zeit das Allerheiligste ausgestellt war, er nötigte die Domherren, unter Androhung der Zertrümmerung der Thüren des Schatzes, die Reliquien ihm entgegenzutragen. Die Neapolitaner fühlten sich in der Seele ihres San Gennaro tief gekränkt, und erzählten später, daß der Cardinal vom Fieber gepeinigt gerufen habe: »Was will San Gennaro von mir?«

Eine alte, den Italienern wunderlich vorkommende Sitte war der Gebrauch, daß die Teppiche, die bei solchen Besuchen von den Klöstern und Kirchen geliehen worden waren, von der begleitenden Wache der Hellebardierer als *provecho* mitgenommen wurden, so auch der schöne Baldachin, den die Mönche von S. Maria di Piedigrotta aufgerichtet hatten. Noch sonderbarer aber war die »Galanterie« d. h. die Sitte der Gäste, was sie in ihren Quartieren fanden, Silber- und Seidengarnituren, als Andenken einzupacken. Die Familien, welche Silber und Möbel in den königlichen Palast zur Ausstattung der Gemächer leihweise zu liefern hatten, liehen deshalb ihre Sachen nicht an den Hof, sondern an Privatpersonen, die dafür gerichtlich belangt werden konnten.

Der Papst Urban VIII hatte Maria die goldene Rose zugedacht. Monsignor Serra sollte sie ihr in der Palastcapelle überreichen. Aber sie erinnerte sich plötzlich, daß sie als kleines Mädchen bei ihrer Mutter gesehen hatte, wie die Rose dieser mit Pomp und Cavalcade überbracht wurde, fühlte sich beleidigt, und wollte ebensoviel Umstände mit sich gemacht wissen.

Während dieser Zeit kam Velazquez von Rom nach Neapel, um im Auftrag Philipps IV ihr Bildnis aufzunehmen. Der Hofmaler hatte fünf Monate vor ihrer Abreise Madrid verlassen, um sich mit Spinola nach Genua einzuschiffen. Wahrscheinlich war es dem König erst kurz vor

der Trennung eingefallen, daß er kein Porträt seiner Schwester aus ihren letzten Jahren besitze. Dieses in Neapel gemalte Bildnis ist wahrscheinlich identisch mit der Büste in der Galerie des Prado (Nr. 1072). Das Bildnis in ganzer Figur im Kaiser Friedrich-Museum ist wohl dort nur skizzirt und erst später in Madrid ausgeführt worden. Vielleicht ist es dasselbe welches sich nach dem Tode des Velazquez im Jahre 1660 bei der Inventarisirung des Nachlasses in seiner Palastwohnung *(cuarto del principe)* vorfand: *Un Retrato de la S. Infanta Reyna de Ungria.*

Inzwischen aber hatten sich schwere Zorneswolken in Madrid und Wien angesammelt; mitten in die schönen Herbsttage und in die Aussicht einer parthenopeischen Wintersaison, fiel ein Brief des Kaisers aus Regensburg (20. September) mit dem Befehl, die Abreise unter allen Umständen anzutreten. Alba, der sich dort verjüngt fühlte und sogar vom Volk mit *Evviva* begrüßt wurde, konnte bei allem Nationaltalent für dilatorische Erfindungen die Anstalten zum Aufbruch doch kaum auf drei Monate ausdehnen. Der Kaiser hatte selbst an seine Schwiegertochter sehr ernst in italienischer Sprache geschrieben, sie aufgefordert selbst zu handeln und einen Entschluß ihrer würdig zu fassen. Alba war so aufgeregt, daß es beinahe zwischen ihm und dem Grafen Khevenhiller zum Duell gekommen wäre. Er hatte in Gegenwart Mariens dessen Ankündigung, die Galeeren seien in Ancona bereit, in Zweifel gezogen und die Vorlegung schriftlicher Belege vermißt. Hierauf erhob der Gesandte die Stimme sehr laut und gab, zur Königin gewandt, zu bedenken, daß Gesandte nicht nötig haben, ihre Befehle vorzuweisen; Ihre Majestät dürfe nicht dulden, daß die Glaubwürdigkeit eines kaiserlichen Gesandten angezweifelt werde, dabei käme des Kaisers Ehre ins Spiel, das möge sie wohl bedenken. Darauf erhielt er einen Besuch ihres Beichtvaters, des Capuzinerpaters Diego de Quiroga, der ihm zu überlegen gab, daß man zu Ihrer Majestät demütiger sprechen müsse, daß er sich zu entschuldigen habe, die zukünftige Königin von Ungarn und Böhmen könne ihm nützen und schaden. Graf Khevenhiller fand keine Veranlassung zur Entschuldigung, aber als er wieder bei Hof erschien, zeigte ihm die blonde Dame ein finsteres Gesicht *(brusca ciera)*, aus ihrem Gemurmel verstand er nur die Worte, er sei zu laut gewesen *(ablado mas alto)*.

Als die Nachricht vom Frieden zu Regensburg kam, tobten die Spanier über den Kaiser, nannten den Frieden eine unförmliche Fehlgeburt, erzählten, Ferdinand II, seine von Frankreich gekauften Minister, sowie die Churfürsten seien in der Sitzung betrunken gewesen. Da die Königin dazu still schwieg, hieß es, sie sei am Ende doch wie alle Weiber, ja noch unvollkommener. Noch ehe sie ihren Mann nur gesehen habe, sei sie mehr für den als für den Bruder und ihr eigenes Haus.

Endlich, am 13. October hatte Alba die Genugthuung, seinem Nachfolger im Castel nuovo ein Aktenstück zuzustellen, das diesem wohl mehr als eine schlaflose Nacht gemacht hat. Es wurde ihm darin auferlegt,

tausend Maulesel, achtzig Wagen, vierzig Sänften und siebenhundert Sattelpferde bereit zu stellen. Da das letzte Geld für Turniere und Feste draufgegangen war, so wurden die Provinzialerheber angewiesen, alle vorrätige Münze zu schicken und auf allen ersinnlichen Wegen das Nötige aufzutreiben. Dieser gewaltige Troß stand seit dem 20. November bereit, und kostete jeden Tag zweitausend Scudi.

Und so kam es, daß die Königin am 18. December aufbrechen mußte zur schaurigen Winterreise durch Apulien und die Abruzzen. Sie verließ den Palast in grünem, goldgesticktem Kleid mit »Salatkragen« *(gorguera á lechuguilla)* und in einer grünsammtnen Sänfte. Vier Cavaliere wurden vorangeschickt zur Reparatur der Wege und Brücken, von denen das Wasser einige weggerissen hatte. Alba bekam schon vorher eine Gesichtsgeschwulst; aber er gelobte: »gesund oder krank, lebendig oder einbalsamirt, werde ich Ihro Majestät auf der Reise dienen, und von Ancona ab (wo seine Vollmacht erlosch) ihr, wenn's sein muß, folgen als ihr Lakai« *(criado)*. Sie hätte am liebsten ihn und die anderen an der Grenze des Reichs Neapel entlassen; sie sah, daß deutsche Gemütlichkeit und Mangel spanischer Gemessenheit *(sosiego)* zu Scenen Anlaß geben werde; sie schien mehr Geschmack zu finden am Grafen Khevenhiller *(cavaliere gentilissimo:* PADOVINO*)*. Sie quälte den alten Beau, indem sie ihm erlaubte, zur Seite ihres Wagens zu reiten, auf den holprigen Gebirgspfaden, wo die Carosse oft im Schlamm stecken blieb. Am Weihnachtsabend war man vor dem Bergstädtchen Bovino; aber wegen des Eises mußte man unten am Berg bleiben, und Weihnachten in einer durch ihre Prellerei weithin berüchtigten Hosteria feiern. Der erste Weihnachtstag wurde in Foggia zugebracht. Sie besuchte und beschenkte auch das heilige Haus von Loreto. Die düstere Reise erhielt einen unheimlichen Abschluß in Ancona, wo am 14. Januar 1631 der Palast Guidubaldo Trionfi abbrannte, viel Menschen ihr Leben verloren, die Kostbarkeiten geplündert wurden und die Königin im Nachtkleid in einer fliegenden Sänfte den Flammen entkam. Der Cardinal Guzman, der dabei seine Pantoffeln verlor, erkrankte und starb nach drei Tagen.

Die Neapolitaner trösteten sich über den Besuch mit einer Strophe, in welcher die Königin als eine neue, zu der schon ansehnlichen Reihe der über ihr so schwer zu ruinirendes Land bereits verhängten Prüfungen hinzukommende Nummer gebucht wurde.

Il Vicerè passato, e lo presente, e lo futuro, (Monterey)
La Regina e la Reginella,
L'Infante, e l'Elefante,
La Guerra, la Peste et il Visitatore
Hanno posto il Regno a rumore.

Der Vizekönig — der da war und der da ist und der da kommt;
Die große Königin und die kleine,
Der Infant und der Elefant,

Der Visitator, der Krieg und das pestilenzialische Fieber,
Die brachten das Reich drunter und drüber.

Die Reginella ist die schöne reiche Doña Catalina Manrique, Prinzessin von Marano, Tochter des Castellans von S. Elmo, eine der vielen Damen, die Philipp IV verehrt hatte. Der respectlos mit dem klugen Dickhäuter zusammengestellte Infant ist der am 17. October 1629 geborene Prinz Balthasar.

Die zweite Hälfte der Reise ging zur See von Ancona nach Triest. Diese Seereise hatte schon ein Jahr lang den Politikern schwere Sorgen gemacht. Die Spanier hatten sich vorgenommen, die Königin mit ihren dreißig Galeeren selbst nach Triest zu fahren. Hier aber legte Venedig Protest ein, die Serenissima verweigerte die Erlaubnis. Sie behauptete, die Gewährung werde einen Präcedenzfall abgeben, den die Osmanen sich nicht entgehen lassen würden. Sie gab zu, daß ihr Staat eifersüchtig sei auf seine Freiheit; aber er habe auch Grund dazu. Nicht dem Könige von Spanien, aber seinen Ministern mißtraue sie. Sie erinnerte an jene dunkele Verschwörung von 1618 und an Osuna's Verhöhnung ihrer Souveränität auf der Adria. Die Eroberung Mantua's hatte die Gefühle der Furcht und des Hasses in den Herzen der Italiener neu entfacht. — Sie boten der Königin aber ihre eigene Flotte an. Schon zweimal waren spanische Fürstinnen von der Republik durch ihr Meer escortiert worden, zuerst die Kaiserin Maria, später Königin Margarethe. Der königliche Stil, in dem diese kostspielige Galanterie ausgeführt worden war, die Bequemlichkeit, die Geschenke, standen noch bei vielen Damen und Herren als das Höchste in seiner Art in gutem Andenken. Aber diesmal hielt es der spanische Stolz für ungeziemend, daß die Schwester ihres Königs auf anderen als königlichen Galeeren in die Arme ihres Gemahls geführt werde. Alba versicherte der Königin, die Venetianer seien Betrüger *(Venecianos engañan)*. Man werde auch ohne Genehmigung der Republik durchfahren. Aber der Admiral antwortete, er müsse es dann, die Rücksichten auf Ihro Majestät bei Seite setzend, darauf ankommen lassen, daß sie ihre Hochzeitsfahrt unter Seegefechten und Kanonendonner mache. Da auch der Kaiser keinerlei Bedenken fand, die Einladung anzunehmen, so hielt man für das beste, nachzugeben.

Alle schlimmen Eindrücke verschwanden vor dieser Fahrt durch den Golf von Venedig. Der Proveditore der Armata, Admiral Antonio Pisani, empfing die Königin am 24. Januar zu Ancona, die Reise nach Triest glich einem Triumphzug. Der alte Alba sprach in Madrid von nichts als der Größe und Munificenz Venedigs. In Mürzzuschlag, am 22. Januar, traf Maria mit ihrem Gemahl zusammen. —

Von nun an verliert sich ihr Leben in den Gemächern der Wiener Hofburg. Man hörte in Madrid nur noch von ihr sprechen, wenn die Geburt eines kleinen Erzherzogs und mehrerer Erzherzoginnen gefeiert

wurden, und bei den zweimonatlichen Festen nach der Kaiserwahl im Februar 1637. Ihre Tochter Marianne wurde später die zweite Gemahlin Philipps IV. — Dann starb sie plötzlich, in ihrem vierzigsten Lebensjahre (1646), zwei Jahre vor Carl Stuart. Niemand hat sie so tief betrauert wie ihr einziger überlebender Bruder, der damals verwitwete Philipp. Von unerhörten Unglücksschlägen bestürmt, rief er von Schmerz überwältigt aus: »Sie war meine einzige Schwester, der Augapfel meines Herzens, der Trost meiner Seele, meine einzige Hoffnung auf Erden[1]).« — Und so schließt unser Schattenspiel, das dem Leser wohl etwas lange gedauert hat, doch noch mit dem Ausdruck einer menschlichen Regung, vor dem Gleichmacher Tod.

[1]) La morte dell' Imperatrice . . . è stata dalla M[t] sua sentita nell' interno del cuore, et hà dato per così dire trabbocco alla sua connatural placidezza, et a quella compostura d'animo, con che suol il Rè ricever i colpi della fortuna. Udito l'aviso proruppe in lacrime, et essagerationi di dolore, dicendo che questa era l'unica sua sorella, la pupilla del core, il conforto dell' animo, ogni sua speranza. Depesche Giustiniani's vom 15. Juni 1646.

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM

ERSTEN UND ZWEITEN BAND

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

DES

ERSTEN UND ZWEITEN BANDES

ERSTER BAND

ZWEITER BAND

